

CERCETĂRI Teatrale

Nº 1 (7), 2023



INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA
THEATRICAL AND MULTIMEDIA RESEARCH INSTITUTE

CERCETĂRI TEATRALE

Nº 1 (7), 2023



UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA



CERCETĂRI TEATRALE

ISSN 2668-9952; ISSN-L 2668-9952

DOI 10.46522/CT.2023.01

COMITET EDITORIAL:

Prof. univ. dr. habil. Aurelian BĂLĂIȚĂ – Universitatea Națională de Arte
„George Enescu” Iași

Prof. univ. dr. Ionică BOLOVAN – Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Anca MIHUȚ – Academia Națională de Muzică „Gheorghe
Dima” Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Alexandru BOUREANU – Universitatea din Craiova

Prof. univ. dr. Nicolae CRISTACHE – Universitatea de Arte Târgu Mureș

Prof. univ. dr. Dan VASILIU – Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică
„I.L. Caragiale” București

Prof. univ. dr. Violeta ZONTE – Universitatea de Vest din Timișoara

REDACȚIA:

Dr. Tiberius VASINIUC – redactor șef

Dr. Marcela DAN – secretar general de redacție

Dr. Sabin SABADOS – redactor

Dr. Eugen PĂSĂREANU – redactor

Dr. KOVACS Ferenc – redactor

COPERTA și DTP:

Gabriel CRIȘAN

ADRESA REDACȚIEI:

INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA

Str. Mihai Eminescu nr. 9

540043 Târgu Mureș

Tel.: 0040-0365-402.992

E-mail: office@theatre-research.ro

Adresa web: theatre-research.ro

*Ideile exprimate în articolele revistei Cercetări teatrale
aparțin autorilor și nu reflectă, sub nici o formă, punctul
de vedere al redacției.*

/05 ♦ EDITORIAL

- Sorin CRIȘAN
Teatrul tăcerii (/07)

/13 ♦ STUDII – CONFERINȚE

- Anca-Daniela MIHUȚ
*Mircea Eliade în dialog „prin timp”
cu Edward Gordon Craig și/sau
„Teatrul Viitorului” ca o „Fata Morgana”* (/17)
- Sabin-Gavril PĂȘCAN
*Începuturile învățământului artistic la Târgu Mureș.
Institutul de Teatru „Szentgyörgyi Istvan”* (/41)
- Tarik Abou SOUGHAIRE
Începuturile teatrului în Egiptul antic (/57)
- Cătălina-Elena MIHĂILĂ
*Corp și cuvânt. Echilibru între instrumentele
verbale și nonverbale* (/71)
- Dana POCEA
Felix Alexa – un „clasic” de la debut (/95)
- Raluca BLAGA
Ritm (/109)
- Raluca BLAGA
Volum (/133)

/157 ♦ CONVERGENȚE

- Sabin SABADOS
Sens și semnificație în arta teatrului (/159)
- Adriana BOANTĂ
Limbajul tăcerii (I) (/175)
- Minodora CODARCEA
Teatru și management teatral (/191)
- Ioan ARDELEAN
„Eu sunt metaforeograf” (/203)

/211

◆ RECENZII

- Ioan ARDELEAN
Gramatica mișcării (213)
- Irina IONESCU
Teatrul de umbre – Karagöz (219)

/227

◆ RESTITUTIO

- Tiberius VASINIUC
Moșoiu, Alfred (229)

/237

◆ LISTA AUTORILOR

EDITORIAL

TEATRUL TĂCERII

Sorin Crișan

DOI 10.46522/CT.2023.01.01

Dialogul – ne învață Socrate, filosoful limbut – face casă bună cu tăcerea. În acest sens, gândul nostru nu se mai îndreaptă spre o negare absolută a ființei (v. *Sofistul*, 256 d5-259 b7), ci spre o justificare a logosului, o deschidere a sinelui spre sine și spre lume, prin „tăcerea interioară a individului mereu în dialog cu sine însuși“ (David Le Breton). Este aproape evident că, înainte de a înțelege ceva, trebuie să taci. Dacă aștepti un răspuns, e necesar să pui capăt (cel puțin pentru o clipă) vorbelor. Dar asta nu înseamnă defel o respingere a dialogului și nici o retragere din fața celorlalți, ca în cazul benedictinilor sau al budiștilor (cu toate că nici în cazul acestora lucrurile nu se simplifică), ci o formă de a te apropia de semenii tăi ca ființă originară, golită de patimi, de orgolii, de suficiență. Mai mult, ea este legată printr-o multitudine de fire nevăzute de subiectul care o experimentează (într-o manieră senzorială, metafizică, ideatică etc.). Până la urmă, tăcerea – cea elocventă și nu cea provocată de o stare de indiferență, de melancolie sau de prostrație – reprezintă modul în care aducem în lumină *spațiul diferenței*, oferindu-ne relației, întâlnirii, iubirii sau, la limită, ascezei. Ea dă plinătate rostirii și face mai intensă așteptarea cuvintelor care urmează a fi auzite.

Vladimir Jankélévitch afirma că tăcerea se află „în inima muzicii“, dând importanța cuvenită fiecărei note, fiecărui sunet. Tăcerea născută din dialogul neauzit cu sine este cea care ne anunță intrarea în viață și cea care, mai apoi, ne face să înțelegem că am ajuns la un capăt de drum. Ea ne pune la încercare, fiind legată de „intenționalitatea unui subiect care descifrează lumea“ (Jean-Luc Solère), făcând să rodească

ceea ce părea a fi tainic. Tot ea ne face martorii lucrurilor care nu pot fi rostite prin viu grai.

În teatru, tăcerea reprezintă, pentru cei mai mulți crea-tori, o provocare, fiind un instrument al reflectării și al introspecției, bazat pe legile intermitenței (cum putem vedea la Mallarmé), un instrument al contemplării și al cunoașterii (cum ar afirma Blaise Pascal, oscilând între inimă și rațiune), dar și un mijloc de a crea tensiunea dramatică, marcând momentul de climax al unei scene. Este adevărat, tentația logosului, a rostirii, chiar a verbiajului este mare, dar ne îndepărtează de clipa în care am fi putut afla câte ceva despre ceea ce ne depășește, despre ceea ce nu se vede. Limbajul acompaniază expresia corporală, gestul, mișcarea, pantomima, semnalându-ne, totuși, că undeva, în umbra spectacolului, se mai ascunde ceva, „tăcerea“ trupului și a gestului, „muțenia“ mișcării, refuzul ființei de a ne înfățișa ceva prin palavre, prin zgomotul cuvintelor și în absența unui sens care să dăinuie. Considerațiile practice și necesitățile montării scenice refac limbajul scenic în funcție de capacitatea crea-ției (a reprezentației!) de a pune capăt vorbirii, pentru a lăsa loc *nerostirii*, limbajului interior al ființei. Adică a tot ceea ce opera ar fi putut să pună în lumină prin cuvinte, dar a pre-ferat să ascundă în umbra imaginii, doar sugerând emoțiile și sentimentele personajelor. Și, oricum, spunea Constantin Noica, „există ceva nerostit în spusa auzită“, în sunetul ascultat, făcând loc unor scenarii ce-și așteaptă creatorii. „Iubi-rea ține la nerostire“, afirma și Kierkegaard, iar noi nu avem decât să înlocuim cuvântul „iubire“ cu cel de „teatru“, în măsura în care considerăm că, pentru a păși în stadiul estetic – fundament pentru stadiile care îl urmează, cel al eticii și cel al religiei –, este nevoie, înainte de toate, de tăcere, de liniștea dintre cuvinte. Pascal, de care am amintit deja, credea și el că prin tăcere este posibilă regăsirea sinelui: „Trebuie să stăm în tăcere atât cât putem și să nu ne întreținem decât cu Dumne-zeu, care știm că este adevărul“. În acest fel, ființa umană se înscrie într-o experiență unică, prin care îi este proclamată subiectivitatea.

În teatru, tăcerea e creatoare și nu presupune nicio clipă negarea discursului, ci o însoțire a logosului, o schimbare a

ritmului, o nuanțare a compoziției, în fine, o polisemie. Tăcerea nu se vrea să fie nici un indice al *nimicului* sau al *lipsei*, al absenței oricărei cauze sau al vacuității, ca în cotidian. Ea marchează pauzele dintre cuvinte, dintre replici, și dobândește o funcție sintactică, pentru a face dialogul inteligibil și veridic, încărcându-l astfel cu o semnificație aparte: problema tăcerii este însoțită de cea a scrierii sau a rostirii unui text, „iar scrisul este legat de respirație. Respirația este cea care ne face să scriem și să citim în urma unor tăceri sau pauze, a unui ritm și a unui material verbal pe care îl prelucrăm“ (Patrice Pavis). Tăcerea ne oprește din agitație, din mișcarea haotică, browniană, dându-ne răgaz să ghicim rostul a ceea ce (ni) se întâmplă, eliberând vocea conștiinței. Fără tăcerea dintre cuvinte, am fi martorii unui iureș de sunete lipsite de noimă. *Tăcerea nu tace*, ea ne spune câte ceva despre lumea în care trăim, despre cea reprezentată, reinventată în fața spectatorilor. Ea ne leagă de trecutul propriu și de cel al istoriei înfățișate, pentru a trimite semnale spre un viitor pe care abia îl intuim: „Ea nu se dezvoltă, nu crește în timp, ci timpul crește în tăcere. E ca și cum timpul ar fi sădit în tăcere, ca și cum s-ar pierde în ea, tăcerea fiind ca pământul în care timpul ar deveni deplin“ (Max Picard).

Există un număr mare de piese în care tăcerea este esențială sau chiar tematizată. Ea poate însemna îndelunga așteptare a unui răspuns care nu va să vină și care adâncește *neînțelegerile* și *neputințele* personajelor, ca în piesa lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, sau ca în *Scaunele* lui Ionescu, în care ni se sugerează că doar eliberându-ne de cuvinte putem păstra integritatea semnificației. În teatru, traumele sunt de cele mai multe ori închise în tăcerea care dă timp purgării emoțiilor negative și instituirii mecanismelor adaptative de *coping*. În *Noaptea iguanei* de Tennessee Williams, tăcerea dublează solitudinea personajului principal, Lawrence T. Shannon, un preot iconoclast, care luptă împotriva convențiilor, călătorind prin Mexic în căutarea unui sens al vieții. În treacăt fie spus, versiunea pentru scenă a povestirii păstrate *tăcerea* și cu privire la inversiunea sexuală a personajelor masculine, de teama reacțiilor punitive din epocă. În *Tăcerea* lui Harold Pinter este tratată relația dintre patru personaje,

fiecare căutând subterfugiile libertății, fiecare profitând de liniștea în care se cufundă, ascunzându-și secretele, voalând tot ceea ce părea veridic și scoțând la iveală doar ceea ce dorințele permiteau să dea frâu liber prin rostire. Prin tăcere, personajul Ellen își sondează interioritatea ființei, existența marcată de incertitudini, de frică, de suferințe, tentând limitele: „În jurul meu se așază noaptea. O atât de mare tăcere. Mă pot auzi pe mine însămi. Mă asurzește. Inima îmi bate în ureche. O atât de mare tăcere. Sunt eu? Tac sau vorbesc? Cum pot să știu? Pot să știu ceva despre toate astea? Nimeni nu mi-a spus vreodată. Trebuie să mi se fi spus câte ceva. Se pare că sunt bătrână. Sunt bătrână acum? Nimeni nu-mi va spune. Trebuie să găsesc pe cineva care să-mi spună ceva“. Secretele unei familii din Orientul Mijlociu sunt tratate și de Wajdi Mouawad în *Incendii*, o versiune modernă a tragediei grecești, în care noțiunea de bine este tratată dialectic, în contraponderea referințelor sociale și convenționale. În această piesă, tăcerea devine un adevărat actant, însoțind personajele Jeanne și Simon în căutarea rădăcinilor și în încercarea de a afla misterul vieții mamei lor, Nawal. Tăcerea joacă un rol însemnat și în *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, făcând trimitere la campania anticomunistă inițiată în America de senatorul J.R. McCarthy. În *Ziua în care a murit Joe Egg* de Peter Nichols, tăcerea se interpune între cei doi soți, Bri și Sheila, pentru a-și proteja fiica bolnavă de paralizie cerebrală, o tăcere care, însă, va conduce și la gândul înspăimântător al tatălui de a se sinucide. În fine, în *Tăcerea*, piesă scrisă de Nathalie Sarraute, Jean-Pierre – cel de-al șaptelea personaj și singurul căruia i se dă un nume, odată cu atașarea unei pregnante autenticități – tace, pentru ca dialogul celorlalți să iasă la iveală chinuit, dominat de incertitudini: „E3: Tăcerea lui.../ H.1: Care tăcere?/ E4, stânjenită: A fost puțin... Mi s-a părut... (Ezită o clipă și apoi:) A, nu, nimic... Nu știu.../ H.1: Ei bine, nici eu nu știu. Nu am observat nimic“.

Așa cum am putut vedea, atunci când tăcerea este tematizată, se traduce ca neliniște, adâncindu-se într-un neant creat de ființe care și-au ratat împlinirea. În acest caz, tăcerea ne vorbește despre o lipsă, un abandon sau o dezamăgire de care insul nu se poate desprinde. O dezamăgire legată de o

imposibilă ancorare în prezent și de un trecut de care în mod inconștient ne agățăm. Leszek Kolakowski scria în *Horror Metaphysicus*: „Însuși faptul că în fiecare clipă aparținem unui prezent «în mișcare» (opus eternului prezent divin), pierzând pentru totdeauna momentul care tocmai a trecut, echivalează cu a spune că nu putem fi niciodată siguri de ce înseamnă «să fi», pentru că experiența directă nu e cea de a fi, ci de a ne irosi neîncetat existența într-un iremediabil «a fi fost»“.

Uzând de masca lui Ianus, tăcerea însoțește iubirea sau, dimpotrivă, ura, admirația sau disprețul, înțelepciunea sau prostia. Ea se multiplică și, odată cu aceasta, ființa își găsește (sau ratează) răspunsul la întrebările pe care și le pune cu privire la sine și la ceilalți. Dar ce separă tăcerea proprie discursului cotidian de cea din actul scenic? Intenționalitatea? Cu siguranță! Dar mai e ceva, e semnificativul, întrucât nu este doar un element al comunicării, marcând acordul sau dezacordul în raport cu partenerul/partenerii de scenă, ci și nevoia de a învedera că, dincolo de cuvintele pe care tăcerea le generează, se deschide o a doua scenă, cea a sensului plin al reprezentăției, esența creației, rostirea plenară, pretinzând intuiția (și, în egală măsură, inteligența) spectatorilor. De cele mai multe ori, se tace pentru a lăsa interlocutorului ocazia de a-și argumenta opiniile, de a duce la bun sfârșit un gând sau de a provoca schimbul de replici. Din acest motiv, prin „injoncțiunea tăcerii“ (M. Heidegger), ne înscriem – făcând loc și rostirii, căreia nu trebuie să-i neglijăm rostul – într-un proces intersubiectiv de transmitere a unor sensuri și nu de traducere a unor „hieroglife“ greu de descifrat. În acest caz, răspunsul celor cu care ne aflăm în relație nu se referă doar la ceea ce păstrăm sub tăcere, ci și la relația în sine, la modul în care facem posibilă întâlnirea cu un altul și, în aceeași măsură, cu opera de artă. Isabelle Raviolo afirma că tăcerea reprezintă „matricea întregii creații artistice și condiția apariției sale în lume“.

Pentru „a auzi“ tăcerea (semnificativă) a celuilalt, e nevoie să practicăm și propria tăcere. Este ceea ce aduce în prim-plan ideea de libertate – orice libertate se încheie acolo unde începe libertatea celuilalt. În acest fel, îi sunt alocate tăcerii

sarcini ale eticii. Însă, prin multitudinea de sensuri pe care rostirea o propune, tăcerea se ascunde, așa cum considera și Merleau-Ponty, printre cuvinte, transgresând adeseori intenția primă a locutorului, cea a *relației* fundamentale cu celălalt (la care ne face atenți Martin Buber în *Eu și Tu*), și nu în mod necesar a comunicării unui ceva obiectiv. Ea trimite la o esență care nu are nimic în comun cu ceea ce poate fi exprimat. Eliberându-se de orice constrângeri, tăcerea se alătură unui inutil al vieții fără de care existența ar fi lipsită de noimă. Despre ea ne vorbește și Max Picard: „tăcerea e mai de ajutor și mai binefăcătoare decât tot ce e util. Ea, cea fără rost, se plasează lângă ceea ce e prea cu rost, apare deodată lângă aceasta, sperie prin lipsa ei de rost, întrerupe cursul a ceea ce e prea cu rost. Ea întărește intangibilul din lucruri, micșorează daunele aduse lucrurilor de exploatarea lor, face ca lucrurile să fie iarăși întregi, readucându-le din lumea dezagregantă a utilității în lumea existenței depline. Ea le dă lucrurilor ceva din sfânta inutilitate, fiindcă asta e tăcerea: sfântă inutilitate“.

În teatru, tăcerea este cumulativă: ea face posibil mesajul și – fără a avea intenția unei „producții de adevăr“ – încapsulează multitudinea de „conținuturi“, făcând loc echivocului și asociind antinomii pe care cuvântul (sau fraza) nu are posibilitatea să le transmită. Discursul tăcerii, ne spune Martin Heidegger în *Ființă și timp*, nu trebuie asociat muțeniei și nici rostirii celui care nu are nimic de spus, ci discreției: „Numai în adevăratul discurs e cu puțință tăcerea autentică. Pentru ca să poată să tacă, *Dasein*-ul trebuie să aibă ceva de spus, adică trebuie să dispună de o stare de deschidere autentică și bogată de sine însuși“. Ca urmare, vorbirea și tăcerea sunt inseparabile. Însă cea din urmă – fiind condiția imanenței rostirii – se înobilează cu sensuri multiple, rezistând oricărei încercări de a fi prinsă într-o ultimă definiție.

În teatru, ca și în iubire (pentru a-l parafraza pe Max Picard), avem de-a face mai mult cu tăcerea decât cu teatrul. Și asta pentru că tăcerea există încă înainte de ridicarea cortinei, pentru că se insinuează în toate replicile și scenele reprezentației, pentru că domină așteptările, nesiguranța, teama și dorințele personajelor și ale spectatorilor, pentru

că lasă în urmă amintirea unui spectacol și atâtea semne ce se cer a fi descifrate. Dobândind o valoare ontologică, putem vorbi – parafrazându-l pe Jean-Jacques Rousseau – de manifestarea unui consimțământ interior cu privire la ceea ce se tace prin chiar indicibilul expresiei teatrale. Având atribuțiile unui limbaj, tăcerea se înscrie într-un timp care refuză spațializarea, restrângerea la un interval, alăturându-se unui „loc” al indeterminării, transgresând limitele: „Dacă timpul se pierde cu totul în tăcere, în veșnicie, nu mai poate exista altceva decât marea uitare și iertare, fiindcă veșnicia e întrețesută cu marea tăcere din timp, în care cade și apoi se pierde tot ce se întâmplă” (Max Picard). Tăcerea doar amână instaurarea dramei în viața personajelor (și, tot astfel, în cea a spectatorilor), dând evenimentului pus în scenă o sporită dimensiune spectaculară, un efect de teatralitate pe care, altminteri, *limbajul* ar fi putut să îl piardă. Pe scenă, trecând dincolo de estetic și interogând din perspectivă etică faptele, tăcerea face loc judecății tuturor (a personajelor și a spectatorilor), într-o „agora” a mărturisirii depline și a înțelegerii nedisimulate a faptelor. Posibila salvare sau, altminteri, pedeapsa acestora este lăsată pentru un alt timp și pentru un alt loc...

STUDII ȘI CONFERINȚE

**MIRCEA ELIADE ÎN DIALOG „PRIN TIMP“
CU EDWARD GORDON CRAIG
ȘI/ SAU „TEATRUL VIITORULUI“ CA O „FATA MORGANA“ (II)**

Anca-Daniela Mihuț

DOI 10.46522/CT.2023.01.02

Abstract

*Mircea Eliade in dialogue “through time”
with Edward Gordon Craig
and/or “Theatre of the Future”
as a “Fata Morgana” (II)*

“The Theatre of the Future” is a phrase present in the vast majority of theatrical theories that had the ambition to contribute to the renewed process of dramatic art, at the beginning of the 20th century. Theoreticians and practitioners of the theatre wanted to restore the dignity of this art, redefining the condition and function of the actor, imagining the most effective ways of training him, promoting the emancipation of the stage director, seen as an indispensable factor of cohesion between spectacular elements; they redefined the framework and function of the performance that they imagined as an instrument of education, emancipation, even enlightenment and spiritual “salvation”, wanting also to liberate the theatrical creation from the submission to the dramatic author and to the commercial servitude. If a first part of this article referred to the meeting, which, transcending time and space, put Mircea Eliade and Gordon Craig in a dialogue on the new dramaturgy and the experimental theatre, this second part brings into discussion their conception of the nature and aim of the theatre and about the ideal actor.

Keywords:

Mircea Eliade, Edward Gordon Craig, performance, laboratory, spiritual techniques.

3.3. Frumusețea și imaginația, premise ale spectacolului transformator

Cercetările teatrale craighiene erau focalizate, deopotrivă, asupra spațiului scenic – care trebuia să-și redobândească magia și eficiența, permițând o extraordinară fluiditate a spectacolului –, precum și asupra actorului, care trebuia supus unui proces de „denaturalizare“, cu scopul de a-l face să-și depășească propriile limitări. Căutările sale legate de spațiu și de actor implicau, în mod firesc, o re poziționare față de autorul dramatic și opera acestuia, atitudinea lui Craig oglindind, și de această dată, ambivalența sau complementaritatea opiniilor sale¹. Dacă, pe de-o parte, el susținea că „teatrul nu trebuie să se bazeze întotdeauna pe faptul că are o piesă de jucat, ci trebuie ca în timp să prezinte piese ale propriei sale arte“, că „dacă piesele ar fi fost concepute spre a fi văzute, ar trebui să ni se pară incomplete atunci când le citim“² și că problema în teatru e că „nu există un bărbat în stare să inventeze și să repete o piesă“³, pe de altă parte Craig îi recomanda viitorului regizor să nu se abată niciodată de la tema principală a piesei atunci când căuta variațiuni ale aranjamentului scenic⁴, iar atunci când caută culorile necesare punerii în scenă să nu se uite la natură, ci la piesa poetului⁵.

Craig avea un adevărat cult (de fapt, o nostalgie) al (a) frumuseții pure, care avea să devină o puternică justificare



1. A se vedea, în acest sens, Patrick Le Boeuf, „Gordon Craig's Self-Contradictions“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 4, nr. 3, sept.-dec. 2014, pp. 401-424.

2. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, prefață de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista Teatrul azi (supliment) / Editura Cheiron, 2012, p. 130.

3. *Ibidem*, p. 96.

4. *Ibidem*, p. 58.

5. *Ibidem*, p. 50.

pentru epurarea scenică de tot ceea ce el considera superfluu sau chiar grosier. Adresându-se unui interlocutor imaginar – acelui „om care va renunța la ambiția personală și la succesul temporar al momentului”⁶ –, Craig spunea: „fie ca într-o bună zi semnificația acestui cuvânt, Frumusețe, să înceapă să fie din nou resimțită în Teatru, iar atunci vom putea spune că ziua deșteptării Teatrului e aproape. Fie ca într-o bună zi cuvântul de efect să fie șters de pe buzele noastre, și atunci ele vor fi gata să rostească acest cuvânt: Frumusețe”⁷.

Pentru Craig, „frumusețe” însemna, în primul rând, ceva „echilibrat-potrivit-complet”, așa cum se poate deduce din definiția, de altfel, paradoxală pe care o dă acestui concept: „frumusețea e un lucru atât de vast, care conține până și urâtenia [...], dar nu conține niciodată lucruri incomplete”.

Trebuie subliniat faptul că, față de alți oameni de teatru, Craig nu vorbea despre o „reformă” a teatrului, ci despre o regândire din temelii, o refundamentare a acestei arte care trebuia să-și redobândească, cu orice preț, propriul și adevăratul său limbaj. Se considera, probabil, „primul dintr-o nouă dinastie”, cu care începea „o nouă istorie, pe un alt plan, mai înalt și mai creator”⁸, cum ar fi spus Ieronim Thanase, și, în consecință, se simțea chemat să recreeze spectacolul, să reinventeze arta dramatică, să reinventeze totul „de la limbaj la pariul lui Pascal, de la dragoste la instituții, la etică și gimnastică”⁹. Alături de această conștiință de „înainte-mergător”, de „întemeietor”, o altă trăsătură comună care i-ar putea lega pe Craig și pe „regizorul viitorului” plămădit de Eliade este imaginația – „veritabilă trambulină pentru a accede la «revelația invizibilului»”¹⁰. Pentru Craig – ca pentru Artaud, iar mai târziu, pentru Strehler, Vitez, Kantor sau pentru Brook – esența teatrului consta în „revelația nevăzutului”. Primirea „revelației nevăzutului”, reprezentarea invizibilului era marea provocare



6. *Ibidem*, p. 39.

7. *Ibidem*, p. 60.

8. Mircea Eliade, *Incognito la Buchenwald*, ed. cit., p. 71.

9. Mircea Eliade, *Uniforme de general*, ed. cit., p. 30.

10. Monique Borie, Gorge Banu, „Orizontul teatrului”, în Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 30.

pe care o lansa „Teatrul Viitorului“ – sintagmă care, pentru Craig, era aproape sinonimă cu cea de „Religie a Viitorului“¹¹. Așa cum Wagner proiectase *Parsifal* ca „liturghie“ a Teatrului (a „Templului“) de la Bayreuth, așa cum Alexandr Skriabin proiectase ritualul apocaliptic de proporții biblice *Mysterium*¹², Craig considera că lucrarea care trebuia să inaugureze Teatrul



11. Cât de îngemănate sunt, pentru Craig, teatrul cu religia și spațiul teatral cu cel cultic reiese foarte clar din planurile pe care el le desenase pentru una dintre școlile experimentale, concepută nu atât pentru elevi, cât pentru un fel de „ghildă“ alcătuită din cincisprezece-douăzeci de colaboratori, proiect pe care îl evocam atunci când vorbeam despre teatrele-laborator.

12. Skriabin, inspirat de scrierile teozofice ale Elenei Blavatski, concepute *Mysterium* ca un ritual apocaliptic de proporții biblice. Acesta ar fi trebuit să ducă la distrugerea lumii materiale și la o profundă mutație spirituală a umanității, având ca rezultat apariția unui om nou, nobil și evoluat. Skriabin a început să scrie muzica acestui proiect în 1909, dar el a rămas neterminat. Cele cincizeci de pagini care s-au păstrat se intitulează *Act prealabil* și sunt împărțite în trei secțiuni: *Universul* (o istorie a Cosmosului și a apariției umanității), *Umanitatea* (o istorie a umanității, de la starea paradisiacă la degradarea armoniei universale din pricina lăcomiei și a răutății) și *Transfigurarea* (diavolul alungat în deșert întâlnește Moartea, care îi transformă latura întunecată în optimism și bunătate; astfel transformat/convertit, diavolul se reîntoarce pentru a ilumina masele). În concepția lui Skriabin, *Mysterium* trebuia să se adreseze tuturor simțurilor, atât prin dispozitive, precum orgile de lumini și altele, concepute chiar de compozitor, care urmau să răspândească arome și parfumuri, cât și prin ritualuri (cuprinzând dansuri, mângâieri și chiar relații sexuale) care să îi implice activ pe toți participanții. Lucrarea era concepută pentru orchestră mare, un mare cor mixt, instrumente care să producă efecte vizuale, dansatori și participanți la un cortegiu. Acest ritual de distrugere și totodată prefacere a Universului și a omenirii ar fi trebuit să dureze șapte zile (care să corespundă zilelor *Facerii* din *Sfânta Scriptură*) și să aibă loc într-un templu sferic din India – care nu poate să nu ne amintească Templul Meditației din Indore pe care Brâncuși avea să-l proiecteze, treizeci de ani mai târziu, pentru maharajahul Raj Yeshwant Bahadur. Templul sferic, proiectat/desenat chiar de Skriabin, trebuia instalat pe unul dintre versanții muntelui Himalaya, pe un teren pe care compozitorul intenționa să-l cumpere, sau în parcul societății teosofice din Adyar.

Viitorului era oratoriul *Matthäus-Passion* de Johann Sebastian Bach, un proiect nerealizat care avea, însă, să-l bântuie pe tot parcursul vieții¹³.

3.4. Un teatru „al invizibilului“

Fascinația pentru lumea invizibilă explică și extraordinara afinitate pe care Craig a avut-o cu Shakespere, dar și înclinația pentru sugestie, văzută ca procedeu scenic ideal: „prin sugestie poți reprezenta pe scenă toate lucrurile – ploaia, soarele, grindina, căldura intensă, dar nu le vei putea niciodată aduce acolo încercând să te lupți sau să te iei la trântă cu natura [...] prin intermediul sugestiei legate de mișcare poți să transpui toate pasiunile și toate gândurile”¹⁴.

Vorbind, în continuare, despre sugestie și despre „formele nevăzute“, care există întotdeauna pe scenă, alături de grupurile de oameni, despre „principatele tenebrelor, Puterilor și



13. Craig face o pasiune pentru oratoriul bachian încă din 1899, când discută și analizează amănunțit această lucrare cu compozitorul și dirijorul Martin Shaw (1875-1958). În 1910, începe să facă schițe pentru o posibilă montare, inspirat fiind de o biserică medievală din cantonul elvețian Ticino – San Nicolao di Giornico –, al cărei altar făcea parte dintr-o structură arhitecturală alcătuită dintr-o triplă arcadă ce conducea până la cripta de sub biserică. În 1913-1914, la școala Arena Goldoni din Florența, „Craig construisese o machetă a scenei înaltă de 3,66 metri. În realitate, decorul proiectat ar fi trebuit să aibă o înălțime de 51,82 metri, de la nivelul scenei principale până la vârful cupolei“ (Marc Duvillier, „The Mask de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique“, în *Revue modernistes, revue engagée: (1900-1939)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, <http://www.openedition.org/6540>). În timpul Primului Război Mondial, guvernul italian a rechiziționat însă clădirea, iar macheta a fost demontată. Craig visase la un teatru ridicat special pentru spectacolele cu *Matthäus-Passion*, care să poată cuprinde un public de cca. 8.000-10.000 de persoane. Regizorul sperase să obțină de la Mussolini fondurile necesare construirii acestui teatru temporar, dar propunerea s-a soldat cu un eșec. După cel de-Al Doilea Război Mondial, câteva piese din macheta rămasă la Florența i-au fost trimise lui Craig, restul fiind arse conform instrucțiunilor lui.

14. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 52.

Posibilităților“, Craig arată că acestea nu pot fi decât simțite și că piatra de încercare a teatrului consta tocmai în modul în care reușea „încarnarea“ acestor prezențe; că omul de teatru care ar vrea să pună în scenă *Macbeth*, *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Iuliu Cezar*, *Antoni* și *Cleopatra*, *Furtuna* sau *Visul unei nopți de vară*, „așa cum trebuie ele reprezentate“, ar trebui „mai întâi de toate, să curteze spiritele acelor piese; căci atât vreme cât nu le înțelege cu întreaga sa ființă nu va produce decât o însăilare. Însă momentul în care e una cu acele spirite, în momentul în care le-a văzut proporțiile și s-a mișcat în ritmul lor, în acel moment e un maestru al artei de a pune în scenă o piesă de Shakespeare“¹⁵.

Este fascinant modul în care Craig vorbește despre prima scenă din *Macbeth*¹⁶, o scenă care l-a obsedat multă vreme și pe care și-a dat seama, până la urmă, că trebuia să o trateze ca pe un vis. Vocea expresivă a lui Craig, care se aude în acest document înregistrat, sporește încântarea ascultătorului, creată de revelarea unei soluții regizorale, în fond atât de simple, dar atât de tulburătoare și atât de adecvate lumii shakespeariene¹⁷.

Craig arată că, atunci când Shakespeare indica „intră spiritul lui Banquo“, el nu se gândea la „un actor drapat în văluri“, nici că acel spectru al tatălui lui Hamlet, care apărea la începutul grandioasei piese, nu era o „glumă“, nu era „un domn teatral în armură“ sau o „o caricatură“, ci „o vizualizare efemeră a unor forțe nevăzute care domină acțiunea și reprezintă o comandă clară din partea lui Shakespeare, ca oamenii de teatru să-și dezmorească imaginația“¹⁸.

„Vasăzică, numai atât ați înțeles: că voi apărea pe scenă în rolul fatomei și mă voi plimba în uniforma asta de general,



15. *Ibidem*, p. 220.

16. Este vorba de scena celor trei vrăjitoare care se pregătesc să plece în întâmpinarea lui Macbeth.: „Când fi-vom iarăși împreună/ Tustrele-n ploaie și furtună? etc.“ (William Shakespeare, *Macbeth*, în românește de Ion Vinea, București, Editura de Stat pentru literatură, 1957, p. 5).

17. Edward Gordon Craig, *His Own Words and Images*, <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/his-own-words-and-images-video/>.

18. *Idem*, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 220.

așa cum mă vedeți acum¹⁹, le reproșă, iritat, Ieronim Thanasu unchiului său și Mariei Da Maria cărora le vorbise despre tragedie, despre „condiția de fantomă” și spectacolul pe care intenționa să-l monteze în Teatrul său Experimental.

„Pieseile lui Shakespeare sunt creații poetice și trebuie prezentate ca atare”, sublinia Craig, insistând asupra faptului că „acest sfat trebuie avut în minte, în mod special, de către toți cei care se apucă să interpreteze aceste piese în care este introdus elementul supranatural”. Tocmai aceste „forțe dominante, uneori malefice, alteori benefice”, au făcut ca piesele lui Shakespeare să capete o dimensiune și o profunzime aparte, depășind cu mult creația dramatică a contemporanilor săi. „Aparițiile tuturor acestor spirite în piesele sale nu sunt invențiile unui creator de pantomime, ci cele mai sublime realizări ale unui poet sublim, care ne conduc la cel mai clar mesaj shakespearian referitor la teatru²⁰, conchidea Craig, referindu-se la piesele lui Shakespeare și readucând, astfel, în discuție problema spinoasă a procesului de reprezentare proprie teatrului, bazată, așa cum spunea Monique Borie, pe „un neconținut du-te-vino între incarnare și dezincarnare²¹”.

Aspirația sa spre transcendență și perfecțiune îl va face pe Craig să prefere elementele imateriale – lumina, mișcarea pură și muzica –, căutând neconținut unitatea dintre mișcarea scenică și cea muzicală, utilizând lumina și culoarea ca mijloace de expresie dramatică. Chiar și materialitatea acelor celebre *screens* pe care le va numi – *The Thousand Scenes in One Scene* – urma să fie fluidizată prin mișcarea imperceptibilă, dar continuă a panourilor care le articulau, în deplin acord cu evoluția acțiunii și a stărilor emoționale ale personajelor. În *Nouăsprezece trandafiri*, imaginea scenografiei naturale din Tabără – alcătuită din „contururile unei clădiri bizare, compusă din mai multe blocuri, retezate la diferite înălțimi deasupra cărora se vedeau stelele” – în care



19. Mircea Eliade, *Uniforme de general*, ed. cit., p. 30.

20. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 220.

21. Monique Borie, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română de Ileana Littera, București, Unitext/Polirom, 2007, p. 6.

se desfășurau „adevăratele spectacole“ experimentale ale lui Ieronim, pot duce cu gândul la aceste *screens*, care urmau să fie amplasate pe scena „Teatrului Viitorului“, teatru pe care Craig îl visa în aer liber²². Locurile amenajate în aer liber după modelul teatrului grec sau al celui medieval, luminișurile sau platformele muntoase, dar și spațiile interioare cu „modulele ritmice“ concepute de Appia pentru cursurile de ritmică ale lui Jaques-Dalcroze aveau scopul de a oferi actorului circumstanțe menite să-l îndepărteze de clișeele jocului naturalist și să creeze o ambianță unică fiecărei reprezentații în parte. De altminteri, astfel de spații neconvenționale sunt sugerate și în prozele eliadești, în care fiecare dintre spectacolele preconizate de trupa lui Ieronim Thanase se petrece într-un alt loc (pod, casă, părăsită, salonul Generăleseii, Tabăra din munți etc.). Doar în *Adio!...*, autorul proiectează mental reprezentarea într-o sală ce pare a fi una à l'italienne. Dar nu se precizează în năvelă nici felul, nici dimensiunea respectivei săli și nici modul foarte clar în care este dispus publicul.

Confruntarea cu invizibilul și raportarea mizelor reprezentării la problema fantomei își capătă reala dimensiune, așa cum observa Monique Borie, în contextul mai larg al discursului craighian asupra statutului realității în teatru și asupra actorului. „Pentru mine, realitatea este *adevărul total*, adică ceea ce ne este dat să cunoaștem numai după moarte“, îi spunea Ieronim Thanase unchiului său, încercând să-i explice acestuia modul în care înțelesese sensul și funcția spectacolului. Ieronim intuise faptul că artele și, în special, spectacolul puteau revela acest adevăr, deoarece, spunea el, „teatrul, ca și filosofia, sunt o pregătire pentru moarte“²³. Craig ar fi agreat, probabil,



22. Mallarmé imaginase o formulă teatrală constând dintr-un teatru în aer liber, în care spectatorii, aflați pe un șlep mobil, s-ar fi deplasat de-a lungul unui râu, observând diferite scene sau, mai bine zis, „cadre“, așezate, din loc în loc, pe mal, după principiul scenei cu mansioane. Ceea ce propunea Mallarmé era, evident, un teatru fără acțiune, un teatru „de ambianță“ în care să fie create și savurate diferite stări sufletești. (Lugné-Poe, *La Parade. Le Sot du Tremplin I*, Paris, Éditions Gallimard, 1930, p. 232).

23. Mircea Eliade, *Uniforme de general*, ed. cit., pp. 48-49.

această perspectivă, privind-o ca venind în prelungirea ideii sale potrivit căreia „din ideea de moarte [...] poate să vină o inspirație atât de vastă”²⁴. Craig vorbește în mod constant de de lupta împotriva tendinței către natural care nu are nimic de-a face cu arta și de punerea în locul „acțiunii *naturale* sau *naturală*” a celei „*necesare* sau *necesare*”²⁵. Devine limpede faptul că, pentru el, teatrul se afirma „ca *manifestare* a unei realități, realitate care nu este de ordinul celei cotidiene și nici cea a corpului viu, din carne, sânge și nervi, ci de ordinul unei realități care ne îndreaptă pașii spre tărâmurile morții”²⁶.

3.5. Actorul ideal: Supramarioneta vs actorul indian

Dacă opiniile lui Eliade coincid, în mare măsură, cu cele ale lui Craig, atunci când e vorba de natura religioasă a artei, de necesitatea reîntoarcerii la energia și cunoașterea ale căror depozitare sunt „originile”, de conceperea și transmutarea unui text dramatic în spectacol, de funcția regizorului – văzut ca mistagog, hermeneut, „stăpân al spectacolului” și „Mare Maestru al Științei Scenei” –, cele privitoare la condiția și funcția actorului îi plasează pe poziții diferite. Vom vedea că ea se întâlnește doar într-un singur punct – acela al capacității actorului de a se exprima simbolic, adică de a-și comunica simbolic mesajul. Pe de-o parte, Eliade vorbește despre actor ca despre „purătorul unui mesaj secret”, iar, pe de altă parte, Craig spune despre actori că „ei vor recrea o nouă manieră de a juca, constând în mare parte din gesturi simbolice”.

Din punctul de vedere al lui Craig, actorul era un „sclav emoțional” (prin identificare cu personajul pe care îl joacă) și „literar” (prin supunerea oarbă față de autorul dramatic), care avea un corp impropriu artei, prin limitele și imperfecțiunile sale. În consecință, datorită acestor neajunsuri, actorul trebuia să joace doar rolul unui intermediar scenic – devenind unul din elementele punerii în scenă – care să contribuie la realizarea



24. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 82.

25. *Ibidem*, p. 59.

26. Monique Borie, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, ed. cit., p. 7.

mișcării, la dimensionarea și modelarea spațiului prin acțiune. Actorul nu era chemat să personifice individualități psihologice și realiste, ci să comunice prin semne, gesturi și mișcări cu valoare simbolică forțele și energiile invizibile. Altfel spus, era obligatoriu ca actorul să treacă printr-un proces de „denaturalizare“. Urmându-și până la capăt raționamentul „împotriva realității fotografice lipsite de substanță“, Craig avea să ajungă la ideea necesității înlăturării actorului, pentru „a elimina mijloacele prin care e produs și prin care înflorește un realism pervertit al scenei“²⁷. Avea să ajungă, astfel, la celebrul „personaj inanimat al Supramarionetei“, o descendentă „a imaginilor de piatră din vechile temple“ sau „o formă degenerată de zeu“. Craig considera că Arta are nevoie de materii sigure și de legi stricte prin care accidentalul și imprevizibilul să fie excluse și afirma că „actoria nu este o artă. Așadar, este incorrect să se vorbească despre actor ca de un artist. Căci tot ceea ce e întâmplător e un dușman al artistului. [...] Arta nu se obține decât cu intenție. De aceea, pentru a realiza orice operă de artă e limpede că nu putem lucra decât cu acele materiale care sunt previzibile. Omul nu este unul dintre aceste materiale“²⁸.

Cuvintele „intenție“ și „material“, folosite de Craig, indică foarte clar faptul că el înțelegea termenul de „artă“ în accepțiunea sa de „meșteșug“, de ansamblu de procedee, cunoștințe și reguli, care, exercitate asupra unei materii (sigure!), puteau conduce spre un rezultat concret. Doar un actor care devenea el însuși „o operă de artă“ – așa cum era, de pildă, o pictură sau o sculptură – , putea reprezenta idei și simboluri universale și se putea supune proiectului regizorului, pe care Craig în considera „artist al teatrului“ și „stăpân absolut al spectacolului“.

Este însă interesant de observat modul în care conceptul de „Supramarionetă“ avea să sufere o transformare în concepția lui Craig. Născută pe malurile Gangelui, din idealul nu al unui „om de carne și sânge“, ci, mai degrabă, al unui „corp în transă“, năzuind „să se îmbrace cu o frumusețe aidoma

27. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 85.

28. *Ibidem*, p. 72.

morții, în timp ce degaja un spirit viu“, Supramarioneta avea să evolueze de la idol al Antichității traversat de forțe invizibile, așa cum o concepea Craig, în martie 1907, la cel de „actor plus foc minus egoism“, cum avea să o redefinească în *Prefața* ediției din 1924 a *Artei Teatrului*. Adică, de la android la ființă umană.

Într-un foarte dens și documentat articol, regizorul și cercetătorul Almir Ribeiro²⁹ reconstituie schimbul de idei dintre Gorgon Craig și eruditul istoric al artei indiene Ananada Coomaraswamy, așa cum este pus în lumină de corespondența purtată de cei doi, între 1913-1919. Analiza acesui dialog la mare distanță prezintă o dublă importanță. Ea ne permite ca, pe de o parte, să înțelegem cauzele care l-au determinat pe Gordon Craig să își rezivizuiască concepția asupra Supramarionetei, iar, pe de altă parte, constituie un document valoros ce atestă una dintre primele dezbateri legate de teatrul occidental și cel oriental. În numărul VI/2 din 1913 al revistei sale *The Mask*, Gordon Craig publica articolul lui Coomaraswamy „Notes on the Indian Dramatic Techniques“, în care acesta afirma că „dacă domnul Craig ar fi fost capabil să studieze actorii indieni și nu doar pe cei ai teatrului modern, s-ar fi putut să nu creadă atât de necesar să respingă trurile bărbaților și ale femeilor ca materie a artei dramatice“³⁰.

Plecând de la descrierea Supramarionetei lui Craig, Coomaraswamy proceda la o comparație a calităților și „perfectiunii“ acestora cu actorii indieni care erau rezultatul unei îndelungi și riguroase formări, arătând că „mișcarea unui singur deget, ridicarea unei sprâncene, direcțiile unei priviri... toate acestea sunt determinate de instrucțiunile tehnice din cărți sau prin constanta transmitere a tradiției. În plus, aceleași gesturi sunt transmise în toată India, pentru a exprima aceleași idei și, poate, multe din acestea erau folosite, deja, acum două mii de ani [...] Multe din aceste gesturi... numite *mudra*...



29. Almir Ribeiro, „A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananada Coomaraswamy“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 44, nr. 3, pp. 463-485, sept.-dec. 2014.

30. Ananada Coomaraswamy apud *ibidem*, p. 464.

au o semnificație hieratică: într-un tablou, într-o imagine sau în cazul unei marionete și, deopotrivă, atunci când e vorba de un dansator sau dansatoare, mudrele exprimă intențiile sufletului în limbajul convențional³¹.

Ceea ce spunea Coomaraswamy, îl făcea pe Craig să înțeleagă că problemele pe care le aducea Supermarioneta în discuție fuseseră, deja, rezolvate în tradiția indiană, și asta chiar de mai bine de două mii de ani. După cum aprecia Coomaraswamy, și așa cum avea să arate și Almir Ribeiro, Craig nu ar fi avut de unde să aibă informații precise asupra culturii teatrale indiene. În pofida numeroaselor sale lecturi, Craig nu avea cunoștințe precise și sistematice despre India și nici despre arta orientală, în general, iar „abordarea sa esențialmente romantică l-a făcut prizonierul unei viziuni idilice a acestui univers artistic, neîngăduindu-i să extragă din el informația care i-ar fi permis să-și continue investigația³².

De altfel, teatrul asiatic era aproape necunoscut în Europa, iar unele dintre primele studii tehnice descriptive, apărute în Europa, au fost chiar textele lui Coomaraswamy pe care Craig le-a publicat în *The Mask*.

În decursul corespondenței, Craig avea să oscileze între surprindere și iritare, între curiozitate și afișată plictiseală față de bogata și precisă informație pe care Coomaraswamy o justifica cu trimiteri exacte la *Nāṭyaśāstra* în care, așa cum preciza istoricul de artă hindus, se regăseau standardele stilistice și pedagogice rigide pe care se întemeia arta clasică teatrală indiană.

Când Coomaraswamy deplângea faptul că Gordon Craig nu îi cunoscuse pe actorii indieni, el se referea tocmai la „denaturalizarea“ despre care vorbea regizorul englez și prin care aceștia trebuiau să treacă, în mod obligatoriu, în decursul anilor de formare. Stilizarea constituia fundamentul întregii gândiri teatrale hinduse, iar „naturalul“, așa cum era el înțeles în Occident, nu fusese niciodată compatibil cu antrenamentul actorului și cu spectacolul indian. În India,



31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*, p. 479.

se înțelegea de la sine faptul că lumea scenei este în mod necesar opusă celei din afara acesteia. De aceea, unui indian pentru care „artificialitatea“ constituie un principiu de bază, căutarea „naturaletii“ în teatru îi poate părea ceva ciudat, dacă nu chiar absurd.

După cum remarca Almir Ribeiro, din tonul unor scrisori ale lui Craig se simte faptul că argumentele lui Coomaraswamy nu doar i-au afectat vanitatea intelectuală și i-au repus în chestiune atitudinea eurocentrică, ci l-au determinat să-și asume o sarcină incomodă – aceea de a-și reevalua construcția intelectuală a Supramarionetei. Deși Craig a tratat Orientul ca „periferic“, din punct de vedere geografic, și „ciudat“, din punct de vedere cultural – „crezându-se aflat în inima culturii mondiale, iar în calitate de britanic considerându-se pe sine însuși plasat într-un loc special în sânul acesteia“ – el a avut, totuși, capacitatea de a recunoaște „superioritatea artiștilor din alte culturi, precum și valoarea diferențelor culturale“³³.

Dacă considerațiile lui Coomaraswamy asupra teatrului indian s-au dovedit, în final, stimulatoare pentru Craig, determinându-l să regândească natura Supramarionetei, atitudinea ambivalentă a regizorului englez – când curios, când reticent – l-au determinat pe istoricul de artă hindus să traducă în engleză și să publice *Abhinaya Darpana*, un manual de arta actorului³⁴, scris în secolul al XIII-lea de Nandikesvara. Prin acest tratat, intitulat în engleză *The Mirror of Gesture* (*Oglinnda gestului*), Coomaraswamy dorea să-i ofere lui Craig argumente în plus privitoare la rigoarea formării actorilor indieni. Într-una din notele cu care-și însoțise traducerea, Coomaraswamy arăta, de pildă, că „actorul-dansator nu trebuie să fie influențat de impulsuri dezordonate, ci perfect stăpân pe sine, stăpân pe un stil artistic îndelung studiat și să funcționeze conform dictonului care spune «să meargă ca și cum ai trage de șnurul unei marionete»“³⁵, iar într-un alt



33. Rustom Bharucha, apud *ibidem*, p. 476.

34. Manualul a fost tradus în limba engleză de Anananda Coomaraswamy și publicat în Londra, la Oxford University Press, în 1917.

35. Anananda Coomaraswamy, apud Almir Ribeiro, art. cit., p. 471.

comentariu în care vorbea despre modalitatea de raportare la realitate și la artă, Coomaraswamy pune în evidență faptul că, dacă pentru un occidental procedeul analitic era cel la îndemână – studierea părților conducând la maginea globală – , pentru un oriental, sinteza era procesul prin care acesta încearca să cunoască lumea – urmărind cum întregul se desfășoară în părțile-i componente. De asemenea, Coomaraswamy mai adăuga că „atunci când se ridică cortina este, într-adevăr, prea târziu pentru a începe realizarea unei opere de artă. Așa cum textul unei piese rămâne același, indiferent cine ar fi actorul care îl joacă, așa cum partitura unei compoziții muzicale nu e modificată indiferent cine ar fi interpretat-o, tot așa nu exista niciun motiv în virtutea căruia un limbaj gestual acceptat ar fi trebuit să fie modificat pentru a pune în valoare, în mod avantajos, personalitatea actorului. Esențială pentru arta dramatică indiană e acțiunea, nu actorul. Iar în aceste condiții, desigur, nu există loc pentru amatori pe scenă; de altfel, amatorul nu există în arta orientală”³⁶.

Correspondența celor doi – un act de pionierat în domeniul dialogului intercultural dintre Occident și Orient – avea să pună în lumină atât dificultatea comunicării cu Celălalt, precum și riscul la care se putea expune teatrul occidental prin împrumutarea – fără discernământ și fără o profundă cunoaștere a realităților cultural-istorice – a unor ritualuri și convenții teatrale orientale.

De altfel, Craig era conștient de această primejdie și convins de faptul că renașterea teatrului european nu se va produce prin acțiunea unui factor extern, el obișnuind să spună că „iluminarea va veni de la pietrele pe care le spargem mergând pe propria noastră cale veselă sau prăfuită”³⁷. Ceea ce nu-l împiedica, desigur, să identifice potențialul, în special tehnic, pe care îl avea teatrul oriental și care ar fi putut fi valorificat.

Craig avea să răspundă gestului editorial al lui Coomaraswamy cu o scrisoare în care își menținea poziția reticentă față de performanțele actorilor indieni, mărturisind,



36. *Ibidem*, p. 469.

37. Edward Gordon Craig, apud *ibidem*, p. 471.

totodată, că se temea de atracția irezistibilă a Orientului, care ar fi putut să conducă la pierderea identității teatrului european și adăuga că „așa cum nu există cale de întoarcere pentru cel care e îndrăgostit cu adevărat, indiferent dacă acesta ar trebui să treacă prin chinurile iadului, tot așa nu există cale de întoarcere din India”³⁸.

Craig nu greșea prea mult făcând această afirmație, iar experiența lui Eliade – care, de fapt, nu a părăsit sufletește India niciodată – dovedește, cu prisosință, intuiția regizorului englez.

Interesant este și faptul că, aflând de rigoarea și disciplina cu care indienii deprindeau arta teatrală codificată, Craig avea să-i împărtășească lui Coomaraswamy opinia sa potrivită căreia era extrem de inadecvat, chiar greșit, ca ființele umane să fie supuse unei arte cu atâta severitate. Și probabil că tocmai această „extremă rigoare” și „extremă disciplină” l-au făcut pe Craig să-și reconsidere creația, să o umanizeze și să spună, până la urmă, că Supramarioneta era „actorul plus foc, minus egoism: focul zeilor și al demonilor, minus fumul și aburul mortalității”.

Contra-observația cu care Coomaraswamy continua însă discuția nu e deloc neglijabilă, deoarece el arăta că „în afara jocului lor, acești actori indieni sunt la fel de umani ca oricare alții. Faptul că interpretarea lor trebuie să fie atât de sever disciplinată nu e mai dureros decât observarea formalizării în orice artă. Muzicianul are nevoie de o pregătire cel puțin la fel de dificilă. Adevărul este că teatrul modern ne-a obișnuit atât de mult cu o formă de actorie care nu este o artă, încât am început să credem că este prea mult să cerem actorului să devină din nou un actor”³⁹.

Justificarea extraordinarei stilizări și perfecțiunea tehnică urmărită de actorii indieni se datorează faptului că religia hindusă consideră evenimentul artistic ca fiind binecuvântat de zei și realizat cu ajutorul acestora, iar faptul că Supramarioneta lui Craig i-a atras atenția lui Coomaraswamy s-ar putea

38. *Ibidem*, p. 471.

39. Ananada Coomaraswamy, apud *ibidem*, p. 472.

să se datoreze chiar caracterul ei simbolic, atât de asemănător cu procesul alegoric de creare a panteonului zeităților hinduse, așa după cum arată Almir Ribeiro.

Craig considera că degradarea teatrului se datora, în mare parte, faptului că actorul ieșise din zona sacrului, a impersonalului, a vieții extatice, a „seninătății Morții“ și că, în consecință, regenerarea artei dramatice nu era posibilă decât prin reconsiderarea menirii actorului și reîntoarcerea la izvorul sacru al artei sale.

Atât Craig, cât și Coomaraswamy împărtășeau dubla convingere că teatrul era un spațiu de manifestare a unei realități supramundane și că arta teatrală nu putea ajunge la o formă desăvârșită de manifestare, nu-și putea împlini menirea decât prin racordarea la izvoarele sacre care o hrăneau. Însă, dacă în tradiția indiană actorul avea deplina conștiință a acestei sacralități și a faptului că jocul său era o jertfă prin care se putea înălța în lumea suprafirească a zeilor, actorul occidental trebuia să își (re)considere raportul cu sacrul.

Întâlnirea dintre Craig și Coomaraswamy, departe de a fi întâmplătoare, revelează complementarietatea celor două poziții, al căror numitor comun îl reprezintă corpul transfigurat al actorului – element esențial al spectacolului. Corpurile indienilor, transformate printr-o extremă rigoare tehnică în corpuri-semn, în „marionete“, se întâlnesc cu Supramarioneta, abstracțiune întrupată, devenită „actor de foc“, izbit de „aburul mortalității“. Corpurile devenite hieroglife și speculația intelectuală devenită trup se întâlnesc la granița subtilă dintre concretețea cărnii și abstracție, „în acel spațiu unde incarnarea se află la limita dezincarnării“⁴⁰, care nu poate fi altul decât teatrul.

Atât întâlnirea dintre Craig și Coomaraswamy, cât și cea, de pildă, dintre Craig și Stanislavski, revelează, o dată în plus, că teatrul este tocmai locul de întâlnire al contrariilor, adică al miraculosului, tot așa cum actorul poate fi încarnat și



40. Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, București, Editura Unitext/ Editura Polirom, 2004, p. 7.

totuși răpit într-o lume supramundună, adică, într-o oarecare măsură, un *jivanmukta*.

4. Privind retrospectiv înspre „Teatrul Viitorului“

Potrivit concepției profesorului Killialoe, personajul *Istoriei de-a-ndoaselea* a lui Giovanni Papini, „metoda cea mai justă de a scrie istoria în mod rațional și inteligent ar fi să începem cu evenimentele cele mai recente și să sfârșim cu cele mai vechi“, deoarece „este singura metodă care face posibilă interpretarea faptelor omenești“. „Ceea ce este – spune acest savant și straniu personaj – explică ceea ce-a fost și nu invers“⁴¹, fiind, astfel, necesar să mergem de la cunoscut spre necunoscut, adică dinspre prezent spre trecut.

Cum se vede, așadar, din prezent, „Teatrul Viitorului“ la care au visat reformatorii artei dramatice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea? Unii dintre aceștia au năzuit la un Teatru de Artă, la un Teatru Artistic, la un Teatru al Artiștilor, iar alții la o Artă a Teatrului – sintagme care nu acoperă aceeași realitate, dar care pleacă, toate, de la o aceeași idee: aceea de a schimba radical modalitatea de a gândi și a practica această artă. De pildă, dacă Teatrul de Artă al lui Paul Fort luase ființă ca reacție împotriva teatrului naturalist practicat de André Antoine, la Théâtre Libre, Teatrul de Artă din Moscova, fondat de Vladimir Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski se afla în rezonanță estetică cu cel al lui Antoine. În fluxul aceleiași tendințe renovatoare, existau, cum remarca George Banu, diferențe punând în evidență anumite particularități naționale, cum ar fi faptul că, în timp ce școala rusă era preocupată, în special, de arta actorului, cea franceză acorda, în continuare, o mare importanță textului, iar cea germană arhitecturii și noilor tehnologii ale scenei⁴². Deși concentrați asupra momentului prezent și



41. Giovanni Papini, „Istoria de-a-ndoaselea“, în *Gog*, traducerea din limba italiană de Ileana Zara, Iași, Editura Polirom, pp. 52-53.

42. George Banu, „La préface d'un passeur“, în Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1995, p. 9.

încercând o ameliorare a condițiilor de practicare a teatrului (printr-o regândire, salubritate și eficientizare a spațiului scenic, repetiții efectuate cu regularitate și seriozitate, profesionalizarea actorului și remunerarea acestuia, atât pentru spectacole, cât și pentru repetiții, cotracararea vedetismului prin armonizarea trupei de actori), toți pionierii teatrului aspirau la realizarea – chiar dacă prin mijloace diferite – a unui „spectacol-operă de artă“, conceput de regizor, veritabil „stăpân al scenei“, și susținut de actor, considerat element fundamental al reprezentației spectaculare. Atât regizorul, cât și actorul trebuiau, însă, să posede calități excepționale: regizorul să fie un „maestru al științei scenei“, iar actorul – antrenat cu ajutorul unor noi metode și deprinzând noi tehnici – să devină un interpret sau creator polivalent, capabil de a corporaliza și exprima simbolic elemente și forțe invizibile. Pentru Stanislavski, idealul teatral îl constituise descoperirea unei căi conștiente de accesare a potențialului creator al subconștientului. Pentru simbolisti, idealul fusese cel al unui teatru metafizic, al verbului. Pentru Georg Fuchs, idealul vizase realizarea unor reprezentații misteriale, privilegiind comuniunea dintre actori și spectatori, reuniți, astfel, într-o mare sărbătoare populară. Pentru Craig, idealul îl constituise spectacolul ca operă autonomă perfectă, realizată cu ajutorul unui actor-instrument, total supus voinței creatoare a regizorului – „artist al teatrului“. Aflați fie sub stindardul Teatrului de Artă, fie sub cel al Artei Teatrului, regizorii care au marcat secolul XX au fost – așa cum îi numește Lew Bogdan – niște „constructori de utopii“⁴³, niște vizionari.

Din prezentul pe care îl trăim, ar trebui să definim, întâi, ce este „Teatrul Viitorului“, până la urmă. Și cred că definiția cea mai concisă ar putea fi aceea de „manifest“. „Teatrul Viitorului“ constituie, așadar, manifestul unor creatori care, dorind să redea demnitatea acestei arte, au considerat că regândirea sa din temelii este mai mult decât necesară. Astăzi, parcurgând „programul estetic“ al „Teatrului Viitorului“ la care au



43. Lew Bogdan, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle. Moscou-New York: les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, Éditions de l'Entretemps, 1999.

aspirat acești regizori, putem să ne întrebăm sau să constatăm în ce măsură visele pionierilor artei dramatice au devenit realitate, materializându-se în creațiile și realizările celor care le-au urmat. Răspunsurile sunt variate, multiple, ele depinzând de o infinitate de factori obiectivi și subiectivi.

Raportându-ne la prezent, constatăm că s-au construit teatre, s-au schimbat condițiile de muncă ale actorilor, s-au fondat sindicate, asociații profesionale, forumuri și instituții de formare pentru profesioniștii teatrului, dar – ne putem întreba – în ce măsură s-a schimbat mentalitatea acestora față de abordarea propriei vocații sau profesii? Și, de asemenea, privind tot dinspre prezent înspre poeticile regizorale și ambițiile reformatorilor de la începutul secolului XX, ne mai putem întreba în ce măsură actorii și regizorii au devenit creatori? În ce măsură autorul dramatic și-a renegociat poziția în raportul cu creatorul/ creatorii de spectacol? În ce măsură resuscitarea unei vechi cunoașteri sau a unor vechi valori au condus la practicarea teatrului ca artă și meșteșug, însoțită de reflecție? În ce măsură putem vorbi despre fundamentarea unei „științe“ a teatrului? În ce măsură lupta împotriva decabotinizării și degenerării artei teatrale a fost câștigată? Și în ce măsură spectacolul artistic a reușit să se sustragă „industrializării“ și scopurilor comerciale?

Mulți oameni de teatru de la începutul secolului XX s-au aflat în căutarea unei „vechi științe“, a unor „vechi meșteșuguri“ ale teatrului, susceptibile de a furniza actorilor „taină“ cuvintelor și a gesturilor eficace prin care putea fi redat teatrului caracterul său „magic“ și funcția sa de „vehicul“ sau „liant“ între nemanifestat și manifestat. Faptul explică fascinația unor regizori pentru originile cele mai îndepărtate ale omenirii, pentru Antichitate sau pentru culturile teatrale extraeuropene, care le-au inspirat alte forme de expresie teatrală (decât cele ale Naturalismului), le-au revelat necesitatea formării unor actori polivalenți, a (re)spiritualizării artei, a dezvoltării capacității de exprimare simbolică și codificată, precum și a schimbării opticii asupra antrenamentului actoricesc. Au fost și continuă să fie realizate, într-adevăr, „spectacole-opere de artă“, memorabile, tulburătoare, dar există, cu toate acestea, reprezentații în care unii actori nu par a fi beneficiat de

antrenamentele transformatoare preconizate de „artiștii Teatrului Viitorului“. Unii regizori, pe de altă parte, departe de a angaja un dialog sau o polemică creatoare cu autorul dramatic – sau de a fi ei înșiși creatori originali ai unei reprezentații –, rețin din teoria pionierilor Teatrului Viitorului doar dreptul lor de „stăpâni ai spectacolului“, uitându-l pe cel de „garant al unității estetice și al coerenței acestuia“. Iar în numele acestui drept, ei pun în practică, cel mai adesea, ceea ce criticul Jean Goury numea „cele zece porunci ale regizorului (post)modern“, constând în ignorarea textului, schimbarea epocii, evocarea ideologilor totalitare, privilegierea sordidului, expunerea sistematică a nudității, indiferența față de valențele dramaturgice ale decorului și ale costumelor, privilegierea (semi)întinericului scenic, neglijarea coerenței, coordonarea insuficientă a actorilor și generarea confuziei⁴⁴.

Spațiul scenic a fost, desigur, remodelat prin acțiunea actorului, printr-o nouă concepție scenografică, prin noul raport instituit între actori și public, dar, cu toate acestea, se joacă și astăzi pe scene *à l'italienne* prăfuite (la propriu), mai există și astăzi cortine, decoruri de mucava, alături de noile tehnologii, care – urmând vechiul principiu al teatrului baroc – pot transforma spectacolul într-un adevărat miraj, într-o polifonie informațională, în care nenumărate semnale asaltează simțurile și intelectul spectatorului. Scena arhitectonică a înlocuit-o pe cea picturală, dar mai asistăm astăzi la spectacole în care videoproiecțiile – în multe cazuri, în neconcordanță cu acțiunea scenică, deficitar realizate și calibrate – nu fac decât să înlocuiască decorul pictat, „înghițind“ actorii și, odată cu ei, spectacolul.

În mod invariabil, teoreticienii Teatrul Viitorului – și aici mă gândesc și la teoriile eliadești –, mizând pe puterea de „contagiune“ a teatrului, l-au gândit, pe de-o parte, ca pe o modalitate de trezire, de educare, iluminare și de „salvare“ a maselor largi, fapt care i-a făcut să pledeze pentru deschiderea unor teatre populare sau pentru organizarea unor



44. Jean Goury, *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 90.

spectacole de tip ceremonial cu caracter de „sărbătoare populară”. Pe de altă parte, acești creatori ai scenei au simțit nevoia de a se retrage în spațiul protejat al laboratoarelor și studiourilor unde, ieșind de sub presiunea producției artistice, asemenea unor noi Pygmalioni, să poată lucra nestingeriți la plămădirea unui nou om-actor. Cred că astăzi, într-o epocă de profunde și radicale mutații, teatrul se află într-un (nou) punct de răscruce în care redefinirea funcției lui, redefinirea lui ca „instrument” de educare și salvare, ca știință și artă constituie, din nou, un exercițiu necesar. El ne demonstrează că „Teatrul Viitorului” este „strigăt” și, deopotrivă, un proces de tipul *work in progress*.

Când vorbim despre renovatorii teatrului, despre actorii și regizorii „Teatrului Viitorului” o facem cu interes, admirație, chiar venerație, entuziasmându-ne în fața ideilor și realizărilor lor, așa cum, probabil, platonicienii contemplau, extatic, lumea Ideilor perfecte. Dar rămâne întrebarea în ce măsură putem adera la poeticile acestor creatori sau ce ne (mai) spun ele, astăzi? Experiența ne arată că o prea marea apropiere de acestea este la fel de problematică ca și uitarea lor. Venerarea personalității și realizărilor acestor artiști – conducând spre pașizarea și dogmatizarea principiilor și soluțiilor pe care le oferă – devine, în ultimă instanță, la fel de ineficientă și de nejustificată ca insuficienta cunoaștere a moștenirii pe care ne-au lăsat-o. „Moștenirea își pescuiește propriii moștenitori, ca o știință ocultă”, spunea Eugenio Barba, adăugând că „nu există descoperire dacă drumul este fixat dinainte”⁴⁵. Până la urmă, arta scenică nu poate fi definită decât în relație cu un anumit mediu teatral, cu o mentalitate, cu spiritul timpului. Ea nu poate fi decât așa cum o gândea Ieronim Thanase, „regizorul viitorului” din prozele eliadești – „o artă și tehnică potrivită timpului nostru”, pe care fiecare generație trebuie să o (re)descopere. Grotowski considera că discipolul trebuie să răsfrângă imaginea maestrului în lume, dându-i strălucire,



45. Eugenio Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003, p. 248.

intensificându-i importanța, transformându-se în „martor-valorizator“, dar, totodată, și în „martor-prădător, care se hrănește din zestrea maestrului, o exploatează și o convertește în opera proprie“⁴⁶. Se pare, așadar, că fiecărei generații îi este sortit să pornească, sisific, de la un „punct zero“, aflat pe spirala istoriei teatrului. Îi este dat să viseze la un teatru ideal, la un „Teatru al Viitorului“, înspre care să-și concentreze munca, efortul și pasiunea, și care se dovedește a fi, însă, de fiecare dată, o „Fata Morgana“ pe care alte generații de „valorizatori-prădători“ vor încerca să o prindă, pentru a deveni moștenitori și nu epigoni.

Bibliografie

- ACTERIAN, Haig, *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Editura Institutul European, 1994.
- ACTERIAN, Haig, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, Editura Arta grafică, 1994.
- ASLAN, Odette, *L'acteur au XXème siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*, Paris, Éditions Segheers, 1974.
- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, Éditions L'Arche, 1962.
- BARBA, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unibet, 2003.
- BHARUCHA, Rustom, „A Collision of Culture“, în *Asian Theatre Journal*, Honolulu, University of Hawaii Press, vol. 1, nr. 1, primăvara 1984, pp. 1-20.
- BERCHTOLD, Alfred, *Emile Jacques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2000.
- BOGDAN, Lew, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle. Moscou-New York: les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, Éditions de l'Entretiens, 1999.
- BORIE, Monique, Antonin Artaud. *Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, București, Editura Unibet/Editura Polirom, 2004.



46. George Banu, „Grotowski sau lungul drum al nopții către zi“, în Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, Bucurerști, Nemira, 2014, pp. 47-48.

- BORIE, Monique, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română de Ileana Littera, București, Editura Unitext/Editura Polirom, 2007.
- COOMARASWAMY, Ananada, „Notes on Indian Dramatic Technique“, în *The Mask: A Quarterly Journal of the Art of the Theatre*, Florence, Arena Goldoni, vol. VI, nr. 2, oct. 1913, pp. 109-130.
- COOMARASWAMY, Ananada, *The Mirror of Gesture*, London, Oxford University Press, 1917.
- CRAIG, Edward Gordon, „Asia Europe America“, în *The Mask*, Florence, Arena Goldoni, vol. VIII, nr. 8, 1918, pp. 31-32.
- CRAIG, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, prefață de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista *Teatrul azi* (supliment) / Editura Cheiron, 2012.
- CULIANU, Ioan Petru, *Studii românești*, vol. II: *Soarele și luna. Otrăvurile admirației*, traduceri de Maria-Magdalena Anghelescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2009.
- DUNCAN, Isadora, *Viața mea*, traducere de Geo Dumitrescu și Ben Corlaci, București, Editura Inedit C.M. și Editex, 1993.
- DUSIGNE, Jean-François, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1995.
- DUVILLIER, Marc, „The Mask de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique“, în *Revue modernistes, revues engagées (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, <http://www.openedition.org/6540>.
- ELIADE, Mircea, *India. Texte inedite*, București, Editura ICAR, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanitas, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. I (1941-1969), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. II (1970-1985), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, vol. I-II, prefața [de] Angelo Mitchievici, București, Editura Litera Internațional, 2010.
- ELIADE, Mircea, *Proza fantastică*, vol. IV-V, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.
- GIRET, Noëlle, *Georges Pitoëff le régisseur idéal*, anthologie des textes de Georges Pitoëff, par Noëlle Giret, cu un cuvânt înainte de

- Jean Cocteau, o prezentare de Noëlle Guibert și o introducere de Noëlle Giret, Paris, Éditions Actes Sud, 2001.
- GOURY, Jean, *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză [de] Vasile Moga, București, Editura Nemira, 2014.
- LE BŒUF, Patrick, „Gordon Craigs Self- Contradictions“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 4, nr. 3, sept.-dec. 2014, pp. 401-424.
- LEMNY, Doina, *Lizica Codreanu, o dansatoare româncă în avangarda pariziană*, București, Editura Vellant, 2012.
- LUGNÉ-POE, Aurélien, *La Parade. Le Sot du Tremplin*, I, Paris, Éditions Gallimard, 1930.
- PAPINI, Giovanni, *Gog*, traducerea din limba italiană de Ileana Zara, Iași, Editura Polirom, 2012.
- PETRESCU, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura enciclopedică română, 1971.
- POP, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- RIBEIRO, Almir, „A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananada Coomaraswamy“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 44, nr. 3, sept.-dec. 2014, pp. 463-485.
- STANCA, Radu, *Aquarium*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000.
- WAILLE, Franck, „Corps, Arts et Spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : une dynamique d'éducation somatique expressive“, în *Cena*, Porto Alegre, nr. 24, ian.-apr. 2018, pp. 20-36, <http://seer.ufrgs.br/cena>.
- WARNET, Jean-Manuel, „L'école de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire“ în *L'Annuaire théâtral*, nr. 37, 2005, pp. 45-64.
- ZAMFIRESCU, George Mihail, *Mărturii în contemporaneitate*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, 1938.

**ÎNCEPUTURILE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARTISTIC
LA TÂRGU MUREȘ. INSTITUTUL DE TEATRU
„SZENTGYÖRGYI ISTVAN“**

Sabin-Gavril Pășcan

DOI 10.46522/CT.2023.01.03

Abstract

*The beginnings of artistic education in Târgu Mureș.
The “Szentgyorgyi Istvan” Theatre Institute*

Târgu Mureș is recognized today as one of the most valuable theatre centers in Romania, and the audience from Târgu Mureș is demanding, but also generous. The appearance of the Târgu Mureș theatre somewhat coincided with the appearance of the Theatre Institute, after the Second World War. If at the beginning the plays were performed only in Hungarian, after 1962 the theatre became intercultural, when the Romanian section of the State Theatre in Târgu Mureș was established. In the 1960s and 1970s, theatrical artistic education occupied a special place in the education system. The specialized department of the Institute, the Art of the Actor, which had the role of creating the artistic-professional education of the students, was made up entirely of “specialists from outside the school” – that is, of the qualified actors of the State Theatre of Târgu Mureș. In 1976, after 22 years in which Transylvania was bereft of the Romanian theatre school, the reorganization of the Institute took place by establishing the Romanian section, specializing in acting, in Târgu Mureș. The Theater Institute in Târgu Mureș is today a renowned higher education institution in the theatrical field in Romania and offers

students the opportunity to develop as professionals in a creative and stimulating environment.

Keywords:

theatre, Târgu Mureș, institute, art, education.

Teatrul din Târgu Mureș. Scurt istoric

Târgu Mureșul este cunoscut ca unul dintre centrele teatrale cele mai importante și mai valoroase din România, iar publicul târgumureșean drept unul exigent, dar și generos. Interesul și dragostea pentru teatru a mureșenilor datează cu mult înainte să se înființeze o trupă de teatru în acest oraș. Documentele atestă faptul că spectacole teatrale au avut loc la Târgu Mureș și în împrejurimi încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, iar, de atunci, nu puține au fost încercările de a înființa un teatru permanent în acest oraș. „Dar nici strădaniile lui István Őri Filep, János Kótsi Patkó, János Follinus și ale altora în perioada 1794-1862, ale primarului György Bernády la începutul secolului XX, sau ale unor scriitori precum Károly Molter și Mária Berde în perioada interbelică, pentru înființarea unui teatru în limba maghiară, nici cele ale lui Nicolae Măneaguțiu, Aurel P. Bănuț, Ariton M. Popa și ale celorlalți animatori mureșeni ai «Societății pentru Fond de Teatru Român» în perioada 1874-1913, sau ale entuziastului profesor al Conservatorului din Târgu Mureș, Gheorghe Chirvăsuță, care a organizat cu elevii săi o serie de spectacole între anii 1934-1940, nu s-au putut finaliza, pentru că autoritățile timpului, fie ele maghiare sau române, nu au acordat acestor încercări niciun sprijin, nici material și nici moral, deși târgumureșenii, ori de câte ori a poposit aici o trupă teatrală, s-au dovedit iubitori ai artei scenice”¹. Cu toate acestea, ziarul *Mureșul* a consemnat – în numărul 6, anul I, din 7 decembrie 1922 – „Programul Teatrului din localitate: Joi, 7 Decemvrie – *Fracul albastru*; Vineri, 8 Decemvrie – *Comandantul haiducilor*; Sâmbătă, 9 Decembrie – *Amorii Floricii*; Duminică, 10 Decemvrie – *Rozica*; Luni, 11



1. Zeno Fodor, *Teatrul românesc la Târgu Mureș 1962-2002*, Târgu Mureș, Cromatic Tipo S.R.L., 2002, p. 11.

– *Cyrano de Bergerac*; Marți, 12 Decemvrie – *Gül-baba*; Miercuri, 13 Decemvrie – *Gül-baba*⁴². Nu există alte surse care să ne spună mai multe detalii despre respectivul teatru din localitate din acei ani.

În condițiile apărute după Al Doilea Război Mondial, când lumea abia scăpase de acei ani grei, în mai multe localități din țară s-au înființat instituții teatrale. Acest fapt a reprezentat „un proces de anvergură națională”⁴³. Fractura ce a intervenit în viața societății românești la sfârșitul anilor '40 și la începutul anilor '50 ai secolului XX, în urma evenimentelor de la 23 august 1944 și a trecerii României în sfera de influență a U.R.S.S., nu s-a resimțit, la nivelul vieții artistice, cu același grad de urgență precum în lumea politicului. „Confruntările brutale, «fierbinți», dintre structurile democratice ale interbelicului, abia reînfrigate după anii celor două dictaturi, și noile structuri, în rapidă încheiere și ofensivă, ale «dictaturii proletariatului», au umbrit scena artei, luminând, ca întotdeauna în vremuri de restriște, scena străzii. Cel puțin până la finalul lui 1946 și începutul lui 1947, ele se reflectă, firește, și în plan cultural, însă cu o intensitate redusă și de o manieră cel puțin cețoasă, mărturisind asupra unei oarecare ineficiențe – dacă nu inconștiențe – a inteligenței naționale în privința direcției adevăratelor și iminentelor primejdii”⁴⁴.

Într-o perioadă în care, cu ajutorul Moscovei, comuniștii se pregăteau să preia puterea deplină în țară, se naștea teatrul târgumureșean. Data de înființare a teatrului din Târgu Mureș este 4 februarie 1946, când, în *Monitorul Oficial* nr. 29, a apărut *Jurnalul CM* nr. 57 prin care se înființa Teatrul Secuiesc din Târgu Mureș. Director a fost numit tânărul regizor Miklós Tompa. Prima reprezentație a avut loc la 10 martie 1946, cu opereta *Țara surâsului* de Lehár.



2. *** „Teatru” în *Mureșul*, anul I, nr. 6/7.12.1922, Târgu Mureș, p. 3.

3. Zeno Fodor, *Teatrul românesc...*, ed. cit., p. 11.

4. Miruna Runcan, „Teatrul românesc în perioada comunistă” în https://www.researchgate.net/publication/350373874_Miruna_RUNCAN_Teatrul_romanesc_in_perioada_comunista/link/605c54a8a6fdccbfea0527f3/download, accesat în data de 10.06.2023.

De la 1 noiembrie 1949, în urma naționalizării tuturor instituțiilor de spectacole, numele teatrului târgumureșean s-a schimbat în Teatrul Secuiesc de Stat⁵. În anul 1961, și-a schimbat din nou denumirea, devenind Teatrul de Stat Târgu Mureș⁶. Această modificare a denumirii anunța oarecum transformarea teatrului în instituție bilingvă, precum Teatrul din Oradea⁷.

Teatrul târgumureșean a devenit intercultural în anul 1962, când s-a înființat secția română a Teatrului de Stat din Târgu Mureș prin Hotărârea Consiliului de Miniștri, care de la acea dată funcționa ca teatru cu două secții⁸.

Actorii fondatori ai noii secții au fost, în majoritate, absolvenți ai Institutului de teatru din București: Minodora Condur, Valentina Iancu, Camelia Zorlescu, Alexandru Arșinel, Constantin Diplan, Barbu Baranga, Mihai Dobre, Mihai Gingulescu, Vasile Vasiliu, Valentino Dai și mulți alții.

În luna noiembrie 1962, presa locală de limba română titra următoarele: „Un anunț apărut zilele trecute în ziarul nostru a umplut de bucurie inimile multor cititori. Iată-ne în sfârșit la capătul perioadei de pregătire a artiștilor secției române a Teatrului de stat din Tg. Mureș, în vederea noii stagiuni. Astă-seară, vom putea aplauda pe tinerii artiști, la primul examen în fața publicului, cu piesa «Dacă vei fi întrebat» de Dorel Dorian”⁹.

Din cauza faptului că, în Târgu Mureș, nu exista o clădire construită special pentru teatru, în acel moment teatrul de limba maghiară funcționa în sala de concerte a Palatului Culturii, adaptată pentru a corespunde desfășurării în bune condiții a spectacolelor de teatru. Odată cu înființarea secției române, ambele secții își desfășurau activitatea în aceeași clădire¹⁰.

Debutul stagiunii 1973-1974 a coincis cu inaugurarea clădirii teatrului. Lucrările la clădirea destinată exclusiv



5. Decizia nr. 821/1949 a Comitetului Provizoriu al Comunei Urbane Târgu Mureș.

6. Decizia nr. 7368/1961 a Ministerului Învățământului și Culturii.

7. Zeno Fodor, *Teatrul românesc...*, ed. cit., p. 14.

8. <https://teatrunitational.ro/teatrul-lr/>, accesat la data de 12.06.2023.

9. ***, „AZI: Premieră”, în *Steaua roșie*, nr. 267/10.11.1962, p. 1.

10. *Ibidem*.

activităților de teatru au început în anul 1969 și s-au terminat în anul 1973. Edificiul a fost construit de către Trustul de Construcții Montaj din Târgu Mureș, după proiectul unui colectiv format din arhitecții bucureșteni Constantin Săvescu (șef de proiect), Mihaela Savu și Vladimir Savu. Clădirea Teatrului Național arată ca o cetate medievală transilvană, cu contraforturi și o poartă din aramă bătută, profilată, executată de sculptorul târgumureșean László Hunyadi. Ferestrele și elementele de decorațiuni sunt stilizări ale unor motive populare românești și secuiești. Pereții foaierei de sus sunt decorați cu uriașe tapiserii cusute de mână, de țărânci din nordul Moldovei, după proiectul Aspasiei Burduja¹¹.

Repere cronologice privind învățământul superior de artă teatrală

În anul 1946, a fost înființat Conservatorul Maghiar de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, precursorul legal al Universității de Arte din Târgu Mureș. Doi ani mai târziu, în contextul reformei învățământului, prin Ordinul Ministerului Învățământului Public nr. 263.327/1948, s-a înființat la Cluj Institutul Român de Artă cu facultățile de muzică, actorie și dans și Institutul Maghiar de Artă, cu facultățile de muzică, regie de teatru, actorie-dans, în cadrul căruia s-au continuat programele de studii superioare începute în Conservator. În anul 1950, prin unificarea facultăților de teatru din cele două Institute de Artă, a luat ființă Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István”, cu predare în limbile română și maghiară.

În anul 1954, secția română și specializarea regie de la secția maghiară a Institutului de Teatru „Szentgyörgyi István” din Cluj au fost transferate la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, iar specializarea actorie a secției maghiare, cu păstrarea titlaturii inițiale a instituției, la Târgu Mureș.



11. Pentru realizarea acestei monumentale clădiri, colectivul de proiectanți a fost distins cu Premiul Arhitecților din România pe anul 1973.

În anul 1962, a fost inaugurat Teatrul Studio, cu 200 de locuri. După zece ani, în anul 1972, au fost reluate studiile de regie în limba maghiară, absolvite de o singură promoție, iar, în anul 1976, s-a reînființat linia de studiu în limba română, specializarea actorie.

După anul 1991, s-a reorganizat studiul în domeniul regiei de teatru, iar, după anul 1992, denumirea instituției s-a transformat din Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István” în „Academia de Artă Teatrală” din Târgu Mureș. Prin Hotărârea Guvernului României nr. 57/2 februarie 1998, denumirea instituției s-a transformat din nou din „Academia de Artă Teatrală” în „Universitatea de Artă Teatrală” din Târgu Mureș.

Din anul 2005, Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș a devenit Instituție Organizatoare de Doctorat. În prezent, Universitatea de Arte funcționează, conform Hotărârii Guvernului 966/29.09.2011, cu două facultăți, Facultatea de arte în limba română și Facultatea de arte în limba maghiară, oferind programe de studiu la nivelul ciclurilor de licență, masterat și doctorat în domeniul artelor teatrale, muzicale, vizuale și al științelor comunicării¹².

Academia de Artă Teatrală în anii comunismului

Începutul activității Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș este legat de organizarea Facultății de Teatru în cadrul Institutelor de Artă din Cluj, una în limba română și una în limba maghiară, înființate prin Decretul 249/28 octombrie 1948, de către Ministerul Învățământului Public, în locul Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică. Ambele au funcționat între anii 1948-1950, cu câte trei facultăți, printre care o facultate de teatru cu trei specializări: actorie, regie și teatrologie. În anul 1950, pe baza Decretului Consiliului de Miniștri nr. 1137/ 1950, a luat ființă, prin unificarea celor două facultăți de teatru, Institutul „Szentgyörgyi István”, care a funcționat cu două secții: română și maghiară, și cu două specializări teatrale: actorie și regie, până în anul 1954, la Cluj. Din acea perioadă,



12. <https://www.uat.ro/despre-universitate/istoric-documente-de-infiintare>.

amintim câteva personalități: primul rector – Ștefan Braborescu, decanul Szabó Lajos, cadrele didactice, Maria Cupcea, Toma Dimitriu, Panait Cotesu, Egby Gissa, Victor Moldovan, Szentimrei Jenő, Maria Clupe, Șerban Iamandi, Ion Chereji, Szász Árpád, Papp Vera. Dintre aceștia, o parte au predat la ambele secții. În anul 1954, secția română a Institutului „Szentgyörgyi István” și clasele de regie ale secției maghiare au fost transferate la IATC București, iar clasele de actorie ale secției maghiare, pe baza Hotărârii Consiliului de Miniștri nr. 1508/14 august 1954, au fost mutate la Târgu Mureș. Era momentul înființării Regiunii Autonome Maghiare, când importante forțe culturale de etnie maghiară din alte localități s-au concentrat la Târgu Mureș cu misiunea de a conduce instituții de cultură precum Teatrul Secuiesc, Ansamblul secuiesc de cântece și jocuri, redacții de reviste și ziare etc.¹³

În anii 1960-1970, învățământul artistic teatral ocupa un loc special în cadrul sistemului de învățământ. Catedra de specialitate din institut, cea de „Arta actorului”, care avea rolul de a crea educația artistică-profesională a studenților, era formată integral din „specialiști din afara școlii” – adică din actorii calificați ai Teatrului de Stat din Târgu Mureș. Prin virtutea lucrurilor, cele două instituții erau legate organic într-un proces pedagogic de pregătire a viitorului actor. Problema care trebuia rezolvată începând cu anul școlar 1967-1968 era planificarea stagiunii Teatrului de Stat (repertoriu, repetiții, deplasări, turnee și alte activități – toate însă coordonate de așa manieră, încât să nu aducă prejudicii procesului de învățământ din Institutul de Teatru, pentru a nu mai fi puși actorii să lucreze „illegal, peste orarul oficial al Institutului”). Acest fapt genera o dereglare a procesului de învățământ care-i pune pe studenți în situația de a acuza oboseală sau surmenaj, cu consecințe concretizate în numărul sporit de calificative mediocre și uneori submediocre la disciplinele de științe sociale și de cultură artistică teatrală¹⁴.



13. Valeria Covatariu, „Replica la «Cutremurul din ianuarie 1990»”, în *Cuvântul liber*, nr. 172/01.09.1994, p. 6.

14. Ion Chereji, „Catedra și scena”, *Steaua roșie*, nr. 211/08.09.1967, Târgu Mureș, p. 2.

Puternic înglobat în activitatea teatrală a orașului, Studioul studentesc din Târgu Mureș deținea în anii '70 un rol activ, animator în viața culturală a orașului. Programul stagiunii anului 1975 era realizat, în principiu, de studenții anului IV, dar era elaborat practic cu concursul întregului institut – cadre didactice și studenți –, cu deschideri spre stiluri, epoci și dramaturgii variate, și adaptat totodată cerințelor formative ale viitoarelor cadre actricești. Clasa de actorie a anului IV, condusă de profesorii și lectorii Csorba András, Gergely Géza și Ferenczy Csongor, anunța pe afișe următoarele spectacole: *Sâmbătă la Veritas*, *Spectacol cu vechi piese maghiare*, *Electra* de Euripide și *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams.

Laborator de studiu, constant verificat în activitatea practică a absolvenților săi, studioul „Szentgyörgyi István” reprezenta un teatru în miniatură, dar cu rezultate extrem de serioase. De exemplu, spectacolul elaborat de clasa conf. Gergely Géza și intitulat *Seară de vechi piese maghiare* era un exemplu de studiu pe o temă dată. Profesorul-regizor, autorul scenariului dramatic reprezentat, a selectat o seamă de texte literare de circulație variabilă în teatrul școlar din sec. XVII-XVIII. Cu privire la această punere în scenă, presa vremii relatează următoarele: „E vorba de acele specifice texte literare sau populare, cu paternitate anonimă sau atribuită unor profesori-călugări, care se reprezentau în colegiile din Ardealul medieval și renescentist. Jucate unele inițial în latină, ele au fost, de-a lungul timpului, traduse sau adaptate în limba populară, cu intruziuni din argoul studenților și al târgoveților, păstrându-se doar alocuțiuni clasicizante din vechile modele. Fragmentele descoperite, completate cu schemele unor texte paterne mult gustate, articulate cu câteva interludii caracteristice, au alcătuit un interesant colaj, cu multiple valori funcționale. Valori informativ-educative de culturalizare a publicului, a tineretului îndeosebi, extrem de fertile mai ales pentru cultura teatrală a studenților-actori; coordonatele expresiv-populare ale scenariilor dramatice pretind cultura dicției, a gestului, disponibilități pentru improvizație și compoziție de gen, obișnuința măștii, a mimei, aptitudini indispensabile – precum se știe – viitorilor actori”¹⁵.



15. Mira Iosif, „Carnet studentesc. Institutul de Teatru «Szentgyörgyi István» Târgu Mureș” în *Teatrul*, nr. 1/1975, București, pp. 63-65.

În anul 1975, s-a organizat la Galați a treia ediție a „Festivalului Național al studenților din Institutele de Artă”¹⁶. Teatrul studențesc – în general, în perioada comunistă – era considerat „o formă de educație multilaterală”¹⁷. Cei aproape 4000 de studenți ai Universității gălățene au avut, astfel, prilejul să se întâlnească cu preocupările și roadele muncii specifice colegilor lor de la cele două institute de artă: „I.L. Caragiale” din București și „Szentgyörgyi István” din Târgu Mureș. Conform presei vremii, sala teatrului în care s-au prezentat spectacolele a fost neîncăpătoare. În urma unui concurs de preselecție exigent, au fost invitate să participe cinci reprezentații teatrale de înaltă ținută interpretativă, cu piese bune și variate. Printre altele, juriul a decis să confere o distincție spectacolelor *Rusticus Imperans* și *Căsătorie cu ghinion* (scenariu-colaș cu fragmente din piese, care au circulat în reprezentațiile școlare din secolele XVII și XVIII), oferite de Institutul de Teatru din Târgu Mureș, clasa lectorului Gergely Géza. Spectacolele premiate, ca de altfel *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, care a fost prezentat la Galați, cu această ocazie, „au relevat cu strălucire dubla calitate: de laborator pedagogic și de scenă deschisă publicului”¹⁸. Pentru propaganda comunistă, spectacolele studenților de la teatru reprezentau „etaloane ale activității de învățământ, de cercetare și de producție [...] de natură să depună mărturia dezvoltării generale a artei teatrale în lumea noastră”¹⁹.

În anul 1976, după 22 de ani în care Transilvania a fost văduvită de o școală românească de teatru, a avut loc reorganizarea Institutului prin înființarea secției române, specializarea actorie, la Târgu Mureș.

Dintre personalitățile care s-au remarcat în această perioadă ca profesori la secția română a Institutului de Teatru,



16. Conform presei vremii, Festivalul Național al Studenților se dorea a fi o „fructuoasă colaborare dintre Uniunea Studenților Comuniști din România și Ministerul Educației și Învățământului”.

17. Constantin Antonescu, „Teatrul studențesc – o formă de educație multilaterală”, în *Steaua roșie*, nr. 8022/08.03.1975, Târgu Mureș, p. 4.

18. Valeria Ducea, „Festivalul Național al Studenților din Institutele de Teatru”, în *Teatrul*, nr. 4/1975, București, pp. 72-73.

19. *Ibidem*, p. 72.

s-a aflat și Serafim Duicu²⁰. Scriitor și critic literar, s-a născut la 6 august 1938, la Tismana (Gorj). A urmat cursurile Liceului Pedagogic la Târgu Jiu și Craiova între anii 1952-1956. A absolvit apoi Facultatea de Filologie a Universității „Babeș-Bolyai”, între anii 1956-1961. Între anii 1964-1974, a fost asistent la Institutul Pedagogic de 3 ani din Târgu Mureș, la disciplinele Limba română contemporană, Istoria limbii române, Folclor literar românesc, Istoria literaturii române clasice, Istoria literaturii române contemporane, Compoziție și analiză literară și Estetică. În anul 1974, a susținut doctoratul în filologie la Universitatea din București, sub conducerea academicianului Șerban Cioculescu, cu o teză despre Vladimir Streinu. Între anii 1974-1978, a fost redactor la revista *Vatra* din Târgu Mureș. În anul 1976, a devenit cadru didactic asociat la Institutul de Teatru din Târgu Mureș, unde a predat Istoria teatrului universal. Între anii 1978-1996, a fost lector universitar, conferențiar universitar, profesor universitar la Institutul de Teatru (din 1990, Academia de Artă Teatrală) din Târgu Mureș, unde a predat Istoria teatrului universal, Istoria teatrului românesc, Teoria dramei. Între anii 1990-1993, a ocupat funcția de consilier-șef la Inspectoratul pentru Cultură al județului Mureș, iar în anul 1993 a fost ministru secretar de stat la Ministerul Culturii. Între anii 1994-1996, a fost director general al Teatrului Național din Târgu Mureș²¹.

În anul 1980, la capătul unui ciclu de patru ani de studii, Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István” din Târgu Mureș a înregistrat un moment-reper. Acel moment întregea tradiția unei activități instructiv-educative și pedagogic-teatrale de peste trei decenii, răstimp în care Institutul a educat și calificat oameni și actori.

Prima promoție de absolvenți ai secției române de actorie căpăta atestat de profesioniști, urmând să-și înceapă activitatea în teatrele țării. Promovarea în teatrele profesioniste



20. Serafim Duicu spunea: „Prin învățământ și cultură, o națiune trăiește nu doar în prezent, ci mai ales în viitor și în eternitate”.

21. ***, „In memoriam. Serafim Duicu (1938-1966)”, în *Cuvântul liber*, nr. 209/24.10.1998, p. 3.

a acestei prime promoții de absolvenți ai secției române stimula efortul corpului profesoral în îndeplinirea unei sarcini majore a vremii: „aceea de a pregăti și educa actori preocupați de ideile socialismului, de problematica socială, cu spiritul întotdeauna treaz față de actul artistic creator“. Pentru a fixa o imagine exactă și cuprinzătoare a potențialului acestor absolvenți, „e util să amintim că, în cei patru ani de studii și, cu precădere, în spectacolele lor de la Studioul Institutului, au fost îndrumați în permanență să-și fixeze efortul de creație pe suportul unor idei și al observației de viață asupra universului pieselor și personajelor interpretate, pentru că numai în idei și numai în viață se află tezaurul de semnificații umane și artistice“²². Ultima lor stagiune studențească a cuprins: *Balada lui Pinte* de Dominic Stanca, *A opta zi dis-de-diminează* de Radu Dumitru, *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale și *Viraj periculos* de J.B. Priestley.

Apreciate de marele public și de oamenii de specialitate la vremea respectivă, spectacolele absolvenților secției române s-au dovedit expresive, bogate în sugestii, capabile să exprime ideile textelor respective. Sub îndrumarea profesorilor-regizori, spectacolele și-au sporit consistența, printr-o bună distribuție a accentelor dramatice și a punctelor nodale din evoluția acțiunii și a relațiilor dintre personaje, fapt care a dus la fructificarea, într-un limbaj teatral ales, a semnificațiilor pieselor montate. Pusă în scenă în regia semnată de Constantin Codrescu și Ileana Burlacu, *O noapte furtunoasă* era apreciat de critici ca un „spectacol voios, alert, care a pus în evidență calitățile tinerilor interpreți, în mod convingător pentru toată lumea. Ne propunem să revenim pe larg asupra spectacolului, odată cu trecerea în revistă a întregii producții a acestei promoții“²³.



22. Ion Chereji, „Prima promoție a secției române“ în *Teatru*, nr. 7-8 (anul XXV), 1980, pp. 70-71. Revista *Teatru* a fost o revistă lunară apărută în perioada comunistă, fiind editată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România.

23. *Ibidem*, p. 10.

Pe parcursul anilor de studii, dascălii au căutat să-i familiarizeze pe studenți cu mijloacele artistice axate pe explorarea lumii lăuntrice a personajelor, pe dezvoltarea expresivității scenice. Acest efort pedagogic se traduce în justificarea logică și psihologică a actului scenic al viitorilor actori. Un rol deosebit în pregătirea primei promoții de la secția română l-au avut profesorii Constantin Codrescu și lectorul Ileana Burlacu (ajutați de asistentul Ion Moisesescu).

În anul 1983, Teatrul de Stat din Târgu Mureș a primit o binemeritată recunoaștere prin ridicarea lui la rangul de Teatru Național. În acest oraș transilvan, evenimentul a avut și are o semnificație deosebită. Pleiadei de extraordinari actori maghiari i s-au alăturat, cu peste șase decenii în urmă, absolvenți tineri și foarte talentați ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică. De atunci, actori români și maghiari au înălțat împreună splendida lucrare a culturii teatrale românești. Ei toți fac parte din Teatrul din Târgu Mureș și acesta este un Teatru Național și așa va rămâne în istorie cu toate personalitățile lui, reprezentanți ai celor două etnii²⁴.

Anul universitar 1985-1986 a adus o premieră la Institutul de Teatru. La secția română, anul IV, clasa lectorului universitar Constantin Doljan și-a deschis stagiunea anului universitar 1985-1986 cu premiera piesei *Micul infern* de Mircea Ștefănescu, în data de 12 octombrie 1985, în sala Studio. Regia spectacolului i-a aparținut lui Constantin Doljan, iar scenografia a fost realizată de Papp Judit. Distribuția era alcătuită din studenții Iosif Cojic și Dorin Presecan, anul IV, Dorin Andone, anul II, Vasilica Stamatina și Cristache Nicolae, anul II și Suzana Macovei, anul I. În rolul Eleonorei Arbore, și-a dat concursul Livia Doljan, de la Teatrul Național din Târgu Mureș. Premiera cu *Micul infern* a fost „un spectacol-școală de ținută și înalt profesionalism [...] piesa și spectacolul constituindu-se într-o valoroasă și înțeleaptă lecție de viață de familie, deopotrivă pentru vârsta tinereții, ca și a maturității”²⁵.



24. Mesajul președintelui Ion Iliescu cu prilejul împlinirii a 15 ani de la transformarea teatrului de stat târgumureșean în Teatru Național, în *Cuvântul liber*, nr. 203/15.10.1993, p. 3.

25. ***, „Premieră la Institutul de Teatru”, în *Steaua roșie*, nr. 241/12.10.1985, p. 2.

Institutul în primii ani după evenimentele din decembrie 1989

În anul 1990, s-a produs o reorganizare a învățământului regizoral în limbile română și maghiară. În anul 1991, Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István” și-a schimbat denumirea în Academia de Artă Teatrală din Târgu Mureș²⁶. A fost un an cu frământări, dar, până la urmă, lucrurile au intrat pe un făgaș normal.

În anul 1992, conducerea de la acea dată a început demersurile în scopul constituirii la Târgu Mureș, în cadrul Academiei de Artă Teatrală, a unei clase de studenți români bucovineni, proveniți din recent-înființatul, la acea vreme, stat ucrainean, în urma destrămării U.R.S.S.-ului. S-a luat și inițiativa creării unui nucleu pentru un viitor teatru românesc la Cernăuți. În acei ani, fusese semnat un acord bazat pe reciprocitate între guverne, prin care un număr de studenți români din Ucraina puteau studia la noi, cerându-se, încă din anul 1991, ca în cadrul Academiei târgumureșene să ființeze o clasă de tineri bucovineni. Din cauza neînțelegerii din partea organelor de stat ucrainene, la Târgu Mureș au putut veni să studieze în anul 1993 doar trei studenți. La nivel național, acordul între guverne prevedea 200 de studenți care urmau să studieze în România. Aceștia însă li s-a pricinuit o mulțime de probleme și nici jumătate n-a ajuns în țară. Astfel, în loc de 10-12 studenți, câți trebuiau să studieze în primul an, au studiat doar trei. Conducerea Institutului de Teatru dorea să organizeze cursuri intensive de limba română, de dicție și tehnica vorbirii, să introducă o serie de ore suplimentare la disciplinele complexe. Condițiile de cazare și masă care li se ofereau erau aceleași ca și pentru ceilalți studenți. Bursele, în schimb, erau mai mari, asigurându-li-se în plus gratuitate pe mijloacele de transport în comun. Primeau, de asemenea, rechizitele necesare²⁷. În anii următori, acest proiect



26. Valeria Covătaru, „Replica la «Cutremurul din ianuarie 1990»”, în *Cuvântul liber*, nr. 172/01.09.1994, p. 6.

27. „Interviu cu prof. univ. Călin Florian, Rectorul Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș”, în *Cuvântul liber*, nr. 208/15.10.1993, p. 6.

nu s-a mai materializat din pricina refuzului autorităților din Ucraina.

Concluzii

Institutul de Teatru din Târgu Mureș este una dintre instituțiile de învățământ superior în domeniul teatral din România. Fondat la începutul anilor 1950, institutul a devenit parte a Universității de Arte din Târgu Mureș în 1990. Scopul principal al Institutului de Teatru din Târgu Mureș este formarea și pregătirea studenților în diferitele discipline ale artelor spectacolului, în special în domeniul teatrului. Institutul oferă programe de licență, masterat și doctorat în regie, scenografie, actorie, dramaturgie și alte specializări conexe.

Procesul de admitere la Institutul de Teatru din Târgu Mureș a fost și continuă să fie unul competitiv și presupune susținerea unui examen de admitere, care variază în funcție de specializarea aleasă. Curriculum-ul institutului se concentrează pe dezvoltarea abilităților artistice și tehnice ale studenților, precum și pe înțelegerea teoretică și istorică a teatrului.

Institutul de Teatru din Târgu Mureș are o tradiție bogată în producții teatrale de calitate și colaborări cu teatre de prestigiu din România și din străinătate. Studenții au oportunitatea de a-și demonstra talentul și de a acumula experiență practică prin participarea la spectacole și proiecte teatrale profesionale. De-a lungul anilor, absolvenții Institutului de Teatru din Târgu Mureș au obținut recunoaștere și succes în industria teatrală românească și internațională, activând ca actori, regi-zori, scenografi, dramaturgi și în alte profesii conexe.

În perioada comunistă, învățământul teatral în Târgu Mureș, precum cel din întreaga Românie, a fost puternic influențat de ideologia și controlul politic exercitat de regimul comunist. Teatrul a fost considerat un mijloc important de propagandă și mobilizare socială, iar învățământul teatral a fost organizat în conformitate cu aceste obiective.

În acea perioadă, instituția de învățământ teatral în Târgu Mureș oferea cursuri de actorie, regie și scenografie. Această instituție era subordonată controlului strict al Partidului Comunist Român și erau impuse reguli și directive clare cu privire la conținutul și orientarea artistică a spectacolelor

de teatru. Învățământul teatral era concentrat asupra predării unor valori și principii socialiste, promovând ideologia comunistă și subliniind importanța angajamentului social și a propagandei revoluționare. Cursurile de actorie se axau pe dezvoltarea unor abilități și tehnici specifice interpretării în spiritul ideologiei comuniste, iar elevii erau încurajați să participe la spectacole cu tematică politică și socială.

Existau restricții și cenzură în ceea ce privește conținutul și mesajul spectacolelor de teatru. Ideologia comunistă trebuia să fie promovată în mod activ, iar orice abatere sau critică la adresa regimului erau strict interzise. Directorii teatrelor și profesorii de teatru erau supuși presiunii politice și trebuiau să se asigure că spectacolele și producțiile artistice respectau liniile directoare ale Partidului Comunist.

În general, învățământul teatral din perioada comunistă era marcat de controlul politic și cenzura exercitată de regimul comunist. Cu toate acestea, existau și artiști și profesori de teatru care, în ciuda restricțiilor, încercau să-și exprime creativitatea și să promoveze idei și valori artistice autentice.

Universitatea de Arte din Târgu Mureș reprezintă astăzi o instituție de învățământ superior de renume în domeniul teatral din România și le oferă studenților oportunitatea de a se dezvolta ca profesioniști într-un mediu creativ și stimulant.

Bibliografie

***, „AZI: Premieră“, în *Steaua roșie*, nr. 267/10.11.1962.

***, „In memoriam. Serafim Duicu (1938-1966)“, în *Cuvântul liber*, nr. 209/24.10.1998.

***, „Interviu cu prof. univ. Călin Florian, rectorul Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș“, în *Cuvântul liber*, nr. 208/15.10.1993.

***, „Premieră la Institutul de Teatru“, în *Steaua roșie*, nr. 241/12.10.1985.

***, „Teatru“, în *Mureșul*, anul I, nr. 6/7.12.1922.

ANTONESCU, Constantin, „Teatrul studențesc – o formă de educație multilaterală“, în *Steaua roșie*, nr. 8022/08.03.1975.

CHEREJI, Ion, „Catedra și scena“, în *Steaua roșie*, nr. 211/08.09.1967.

CHEREJI, Ion, „Prima promoție a secției române“, în *Teatru*, anul XXV, nr. 7-8, 1980.

COVĂTARIU, Valeria, „Replica la «Cutremurul din ianuarie 1990»“, în *Cuvântul liber*, nr. 172/01.09.1994.

DECIZIA nr. 821/1949 a Comitetului Provizoriu al Comunei Urbane Târgu Mureș.

DUCEA, Valeria, „Festivalul Național al Studenților din Institutele de Teatru“, în *Teatrul*, nr. 4/1975.

FODOR, Zeno, *Teatrul românesc la Târgu Mureș 1962-2002*, Târgu Mureș, Cromatic Tipo S.R.L., 2002.

ILIESCU, Ion, în *Cuvântul liber*, Târgu Mureș, nr. 203/15.10.1993.

IOSIF, Mira, „Carnet studențesc. Institutul de Teatru «Szentgyörgyi István» Târgu Mureș“, în *Teatrul*, nr. 1/1975.

Resurse web

„DECIZIA nr. 7368/1961 a Ministerului Învățământului și Culturii“, în <https://teatrernational.ro/teatrul-lr/>.

<https://www.uat.ro/despre-universitate/istoric-documente-de-infiintare>.

RUNCAN, Miruna, „Teatrul românesc în perioada comunistă“, în https://www.researchgate.net/publication/350373874_Miruna_RUNCAN_Teatrul_romanesc_in_perioada_comunista/link/605c54a8a6fdccbfea0527f3/download.

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ÎN EGIPTUL ANTIC

Tarik Abou Soughaire

DOI 10.46522/CT.2023.01.04

Abstract

The beginnings of theater in ancient Egypt

Performing art has been known in Egypt since the dawn of history, or better since the time of the pharaohs. It is a reality that no one can deny. But there are realities that create discord between historians, such as the one we discuss in this article and which is expressed in the following question: Did ancient Egypt know the theater? In order to be able to give an exact answer to this question and make the reality indisputable, it was therefore necessary to leaf through history trying to bring out the opinions and contradictory opinions, the opinions which are for this reality affirming that the theater was born in Egypt and developed in Greece and those who claim that the theater is a creation of Greek genius. In this article we will therefore attempt to highlight this discord that existed between historians before discovering the roots of this reality by resorting to certain historical and archaeological clues and to articulate the characteristics of the theater at this time, the interest of the contemporary Egyptian state towards the buildings in which the shows of this period were played, as well as the interest of certain modern Egyptian playwrights for the aspects of pharaonic life of which they are the source of inspiration for some of their works.

Keywords:

performing art, ancient theater, Egypt, Pharaohs, Greece.

Când vorbim despre teatru în Egipt, ne vine în minte o imagine plină de sensuri multiple, tipice acestei țări, cu silueta impunătoare a piramidelor, muzeelor, templelor, timpul faraonilor sau o civilizație care durează de mai mult de șapte mii de ani. În acest context, ne întrebăm: Egiptul cunoștea teatrul în timpul faraonilor? Pentru a da un răspuns pertinent la această întrebare, este necesar să ne întoarcem la istorie și să analizăm grupări de texte cronologice, pentru a avea posibilitatea de a ajunge la începuturile genului teatral, dar și de a vedea în ce măsură Egiptul antic era legat de teatru. Întrucât este vorba despre Istorie și autentificarea anumitor texte cronologice, adoptarea unei perspective istorice prezintă astfel un anumit interes și devine o necesitate esențială.

Citind istoria, am găsit opinii contradictorii ale istoricilor, între care unii spun că teatrul își are originea în Egipt, dezvoltându-se apoi în Grecia, în timp ce alții susțin contrariul, că teatrul s-a născut în Grecia în jurul anului 534 î.Hr., odată cu apariția anumitor spectacole cu scene de dans, cântece și cuvinte dedicate gloriei regilor greci. Acești din urmă istorici considerau artă dramatică „o creație a geniului grecesc”¹. Deci, care este adevărul? De fapt, a spune că teatrul și-a găsit originea în Grecia în anul 534 î.Hr. presupune, implicit, că nu a existat niciun spectacol de teatru în lume înainte de această dată. Totuși, este atestat cronologic că Egiptul cunoștea teatrul înainte de secolul al VI-lea î.Hr. Multe sunt spectacolele teatrale care se organizau în timpul faraonilor. Aceasta urmează să încercăm să arătăm, în cercetarea noastră, recurgând la anumite izvoare și dovezi crono-arheologice. Propunem așadar să abordăm, prin intermediul acestui studiu, nașterea artei dramatice în timpul Egiptului antic, evidențind caracteristicile acestuia, evoluția lui de-a lungul timpului, obiectivele sale, interesul statului egiptean contemporan față de clădirile în care spectacolele acestei epoci s-au jucat,



1. Etienne Drioton, „La question du théâtre égyptien“, în *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nr. 1 (98), 1954, pp. 51-63.

precum și interesul anumitor dramaturgi egipteni moderni pentru aspectele vieții faraonice care reprezintă sursa de inspirație a unora dintre operele lor.

De fapt, ipoteza existenței unui teatru în Egiptul antic a fost infirmată de anumiți egiptologi, între aceștia aflându-se și Alfred Wiedemann (1856-1936). În 1905, egiptologul german a anunțat că Egiptul antic „nu a trecut niciodată de stadiul ceremoniilor religioase mimetice”². Sunt însă multe indicii care dovedesc prezența artei spectacolului în Egipt încă din perioada faraonilor. Este ceea ce susțin numeroși egiptologi, iar, între aceștia, îi găsim pe Kurt Sethe și Etienne Drioton, dar și pe alți cercetători contemporani. În studiile lor, cei doi au afirmat că nașterea teatrului este inseparabil legată de Egiptul antic și nu de Grecia, cum credeau unii.

În 1928, Kurt Sethe (1869-1934) a afirmat că arta dramatică a existat în Egipt încă din antichitate. El a prezentat două texte ca piese dramatice, primul dintre acestea evocând *profesiunea de credință a unui teolog din Memphis*³, în timp ce al doilea se referă la un comentariu, alcătuit de un liturgist, referitor la ceremoniile de încoronare, așa cum aveau loc la început, în cadrul dinastiei a XII-a, adică până la vechiul Imperiu al epocii faraonice. Aceste două texte au fost descifrate de Sethe pe o stelă numită *Shabaka*, cunoscută și sub numele de *Shabaqo*, cu o înălțime de 92 de centimetri și o lungime de 1,37 metri. Inscripțiile gravate pe această piatră, descoperite în Memphis și expuse în prezent la Muzeul Britanic din Londra, prezintă „scenarii schematice ale fiecărui tablou, unde găsim mai întâi o schiță generală cu privire la tema ce urmează a fi reprezentată, apoi «incipite» sau rezumate, sau interludii ale unor tirade”⁴. Având în vedere valoarea grandioasă și importanța remarcabilă a temei acestei stele, precum



2. Christianne Desroches-Noblecourt, „Le théâtre égyptien“, în *Journal des savants*, 1943, pp. 166-176)

3. Fondată în 3100 î.Hr. de către Narmer, primul faraon al Egiptului, Memphis a fost prima capitală a Egiptului de la unificarea sa până la prima perioadă intermediară din 2040 î.Hr.

4. Christianne Desroches-Noblecourt, „Le théâtre égyptien“, art. cit., pp. 166-176.

și a textelor dramatice care sunt gravate pe ea, Julien Corinne i-a dedicat o parte însemnată în lucrarea sa intitulată *Istoria umanității*, în măsura în care afirmă: „În Egipt, în era primei dinastii [3500-2890 î.Ch. – n.m.], s-a afirmat o teologie regală, a cărei influență va continua până la regatul Lagizilor condus de dinastia Menes, fondatorul dinastiei fiind Horus, regele divin, ceea ce este confirmat de teologia memfită a stelei Shabaka (B.M. nr. 797). În timpul dinastiei a V-a, revoluția solară a lui Heliopolis adaugă la numele faraonului titlul de «mare Dumnezeu, fiul lui Re», iar mai târziu, dinastia a XII-a (1991-1786 î.Hr.), stabilită la Teba, va utiliza titlul de «fiu al lui Amon». De-a lungul secolelor, preoții vor dezvolta doctrina teogamiei, conform «nașterii divine a faraonului», în timp ce la început numai încoronarea constituia investitura regală care dădea faraonului misiunea de a construi temple și de a celebra zilnic cultul. Pentru a funcționa templele, faraonul a desemnat o ierarhie impunătoare de funcționari «ai casei lui Dumnezeu», cu funcții adesea ereditare. De-a lungul secolelor, «această preoție» a devenit o adevărată elită economică și politică, capabilă să se opună deciziilor regelui, așa cum a fost cazul la Teba sub dinastia a XII-a⁴⁵. Fără a merge prea departe, prezența acestor două texte, menționate de egiptologul german Kurt Seth, confirmă așadar răspunsul cu privire la întrebarea existenței teatrului egiptean din zorii civilizației faraonice și deschide calea pentru alte cercetări.

Ulterior, egiptologul francez Etienne Drioton (1889-1961) a urmat aceeași cale cu Kurt Sethe, prin prisma cunoștințelor sale aprofundate în toate domeniile egiptologiei. Chiar dacă Drioton a făcut inițial remarci asupra textelor descoperite de Sethe, spunând că „textele publicate de Sethe [...] nu oferă decât o idee relativ completă cu privire la teatru egiptean. Nu este vorba de drame în sens strict, ci de scrieri ale unui alt personaj care citează, în sprijinul afirmațiilor lor, replici preluate dintr-o dramă mai veche⁴⁶. El a apreciat foarte mult



5. Julien Ries, „Religion et art“, în *Histoire de l'humanité*, Londres, UNESCO, 2001, pp. 257-277.

6. Etienne Drioton, „La question du théâtre égyptien“, pp. 51-63.

aceste două texte, în măsura în care acestea atestă, pe de o parte, prezența unui teatru sacru în Egiptul antic și, pe de altă parte, oferă calea spre descoperirea modului în care au fost scrise libretele de teatru în această perioadă a Egiptului antic. Etienne Drioton afirmă, în legătură cu acestea: „Cuvintele actorilor erau scrise în coloane verticale; în vârful fiecăreia dintre cele două semne hieroglifice care trimit unul la altul se indicau interlocutorii, cel care a rostit replica și cel căruia i-a fost adresată”⁷.

În plus, descoperirile lui Etienne Drioton au condus, la rândul lor, la reținerea a 12 adevărate piese de teatru ale căror titluri, prezentate mai jos, sunt factice și nu urmăresc decât să dea o idee cu privire la conținutul lor. Dintre aceste piese, putem aminti *Nașterea și apoteoza lui Horus*⁸, *Necazurile mesagerului lui Horus*, *Deruta lui Apophis*⁹, *Isis*¹⁰ și *cei șapte scorpioni ai ei*, *Horus înțepat de un scorpion*, *Întoarcerea lui Seth*¹¹, *Lupta lui Thoth*¹² și *Apophis*, *Victoria lui Horus asupra hipopotamilor*¹³ și *Singura luptă a lui Horus cu hipopotamul*. Observând temele acestor spectacole, putem ghici că teatrul Egiptului antic



7. *Ibidem*.

8. Horus era fiul lui Isis și al lui Osiris. El era marelezeu al cerului, cu cap de șoim, ai cărui ochi reprezentau soarele și luna. El este luat drept zeul regal prin excelență, întrupându-l pe Faraon în persoană.

9. Apophis era zeul forțelor răului și al nopții. El a personificat întotdeauna haosul, răul, întunericul, în timp ce căuta să anihileze creația divină. Numele său purta semnificația uriașului sau a șarpelui uriaș.

10. Isis a fost una dintre cele mai cunoscute zeități din Egiptul antic. Ea era protectorul morților. Ea a fost, de asemenea, adorată de egipteni pe tot parcursul mileniului al III-lea î.Hr., înaintea răspândirii cultului său în lumea greacă și romană.

11. Seth era, la fel ca Apophis, zeul dezordinii, al confuziei și al tulburărilor. A fost ucigașul fratelui său Osiris, tatăl lui Horus.

12. Thoth era zeul cunoașterii și al înțelepciunii. Pentru egiptenii antici, el a fost considerat inventatorul scrisului. De asemenea, a fost supranumit *Stăpânul Timpului*.

13. În Egiptul antic, hipopotamul întruchipa forțele haotice ale naturii. Prin uciderea acestor animale, zeul Horus a urmărit să-și însușească puterea și să restabilească ordinea asupra haosului.

presupunea spectacole care aveau incluse mai mult sau mai puțin teme legate de război, în măsura în care ilustrează lupte, conflicte sau victorii ale regilor-dumnezei din epoca faraonilor.

Oricare ar fi tipul de teatru, problema principală este de a confirma nașterea teatrului în timpul faraonilor, cu alte cuvinte de a o lega de Egiptul antic și nu de Grecia, așa cum se crede în mod curent. Cu toate acestea, egiptologii care susțineau că Grecia este creatoarea principală a artei teatrale nu au încetat niciodată să-și mențină obiecțiile față de afirmația lui Etienne Drioton despre existența unui teatru în epoca faraonică. Prima obiecție împotriva ipotezei lui Etienne Drioton este legată de modul de conservare a textelor dramatice în timpul faraonilor. Cum și-au păstrat vechii egipteni textele dramatice astfel încât să rămână intacte până în prezent?

Răspunsul la această întrebare ne va arăta în ce măsură zidurile monumentelor faraonice au jucat un rol important și primordial în conservarea integrală a anumitor texte dramatice. Potrivit scrierilor istoricilor, zidurile templelor, ale piramidelor și ale marilor clădiri aristocratice au jucat un rol major în conservarea pieselor vechilor egipteni, astfel încât acestea să rămână până în zilele noastre. Asemenea desenele și inscripțiilor care împodobesc pereții templelor și din care am putea cunoaște și unele aspecte ale vieții faraonice din acea epocă, piesele au fost gravate acolo, într-un mod mai mult sau mai puțin încifrat, în măsura în care explică pasaje ale acțiunii dramatice, rolurile acordate actorilor, chiar și informații despre costumele și accesoriile folosite în spectacole. În acest sens, textele piramidelor¹⁴ reprezintă cel mai bun exemplu pentru noi. Aceste texte, care sunt în număr de cincizeci și cinci, le găsim gravate pe pereții interiori ai piramidelor și, după cum afirmă Peter Ukpokodu, reprezintă „note de regie pentru acțiunea dramatică, diferite personaje



14. Motivul denumirii acestor texte drept *textele piramidelor* ar putea fi justificat prin faptul că sunt gravate pe pereții piramidelor. Nu sunt texte scrise pur și simplu pe hârtie, ci mai degrabă texte gravate pe pietre. Acest lucru le oferă stabilitate, chiar și duritate, astfel încât să ajungă la noi intacte.

vorbitoare, care poartă măști de animale, precum și costume și recuzită necesare spectacolelor¹⁵.

În același context, Julien Corinne a arătat că pereții mormintelor au jucat un rol major în procesul de conservare a textelor, fie ele dramatice sau nu, el afirmând: „Actori apropiați defunctului, preoți, îndoliați etc. intervin la momentul potrivit cu gesturi uneori acrobatice, cu cântece și cu cuvinte specifice. Găsim în morminte urmele acestor ceremonii orale în toate societățile. Cele mai spectaculoase sunt cele din Egipt, care ne transmit și textele unor rugăciuni și invocații¹⁶. La rândul ei, Michèle Juret, șefa Arhivelor Etienne Drioton și vicepreședinte al Cercului științific Etienne Drioton, a evidențiat, în studiul său intitulat „Etienne Drioton și teatrul faraonic”, unul dintre cele mai bune texte dramatice gravate pe pereții templului din Edfu, la Aswan, în Egipt. Aceasta redă lupta regelui Horus împotriva lui Seth. Despre asta ea afirmă: „Scenele, care indică lupta lui Horus împotriva lui Seth și care sunt gravate pe pereții templului din Edfu, reprezintă unul dintre cele mai bune exemple și dovezi în acest sens. Aceste scene includ, în interiorul lor, scenarii însoțite de indicii de punere în scenă, evocând un mare spectacol, prezența unei galere, actori acompaniați de muzică, coruri cântate și balet¹⁷.

În mod similar, egiptenii antici au folosit și papirusul ca alt mediu pentru a-și păstra manuscrisele de teatru. *Papirusul dramatic Ramesseum* este cea mai bună dovadă în acest sens. Acest papirus descoperit în Egipt, scris în 1970 î.Hr. și al cărui conținut datează de la aproape 3300 de ani, „este o piesă cuprinzând patruzeci și șase de scene care au avut loc în diferite stații pe un traseu procesional de-a lungul malurilor Nilului. Titluri scurte reglementau



15. Peter Ukpokodu, „Origines égyptiennes du théâtre occidental: obscurantisme scolaire ou ignorance coupable?“, în *L'annuaire théâtre*. *Revue québécoise d'études théâtrales*, 1994, pp. 9-20.

16. Jenne-Pierre Mohen, „La tradition orale“, în *Histoire de l'humanité*, Londres, UNESCO, 2001, pp. 246-250.

17. Michèle Juret, „Etienne Drioton et le théâtre pharaonique“, în *Égypte, Afrique & Orient*, nr. 77, martie-aprilie-mai, 2015, pp. 53-60.

punerea în scenă, precizând recuzita necesară, locația acțiunii și aspectul personajelor¹⁸.

În ceea ce privește a doua obiecție care a fost ridicată împotriva afirmației lui Etienne Drioton, aceasta se referă la absența numelor actorilor de pe pereții monumentelor egiptene. De ce numele actorilor nu sunt gravate pe pereții templelor și ai mormintelor, așa cum este cazul cu numele dansatorilor, ale căror desene decorează majoritatea pereților templelor? Drioton a remarcat o stelă pe care era gravat numele lui Emhèb, un actor care trăise în jurul anului 1600 î.Hr. Cariera acestui actor a fost narată pe această stelă, descoperită în 1922 și încă nepublicată până în prezent. Deși nerevelarea acestei stele ar putea stimula îndoieli față de descoperirile lui Etienne Drioton, am putea, totuși, să o justificăm prin faptul că această stelă face parte dintr-o serie de alte descoperiri care nu sunt încă cunoscute. Arheologii și egiptologii așteaptă, până în prezent, descoperirea ei pentru ca această stelă să vadă lumină și pentru ca povestea acestui actor (Emhèb) să ne fie descifrată și mai în detaliu.

Ultima obiecție este exprimată în următoarea întrebare: dacă acceptăm ipoteza că teatrul este un produs al epocii faraonilor, cum rămâne cu dovezile legate de construirea primului teatru egiptean în vremea lui Khedive Ismael, în 1869? Cu alte cuvinte, unde erau piesele de teatru reprezentate în perioada faraonilor, mai ales că Egiptul – atât de bogat în temple și monumente – nu ne-a lăsat nicio urmă a unei clădiri în care să se fi desfășurat astfel de spectacole dramatice, așa cum știm, ca exemplu, că s-a întâmplat în Grecia antică? Etienne Drioton a respins această obiecție, spunând că piesele au fost reprezentate, de-a lungul erei faraonilor, pe esplanadele templelor. Cu privire la aceasta, el a afirmat: „egiptenii ofereau spectacolele pe esplanadele templelor, în fața coloanelor și pe aleile de acces (*dromos*), aceste căi de acces la templu, mărginite adesea de sfînși¹⁹. În același spirit, Peter Ukpokodu

18. *Ibidem*.

19. Edith Mora, „Le théâtre antique égyptien“, în *Revue des deux mondes* (1829-1971), 1961, pp. 334-341.

a argumentat: „Reprezentările dramelor aveau loc în cadrul «templelor mortuare», deoarece zonele de spectacol erau una cu mormintele regilor. Misterele lui Abydos și dramele medicale (exemple antice de terapie teatrală contemporană) au fost prezentate în «casele Zeilor». La curtea faraonilor și în marile săli ale aristocraților aveau loc mari divertismente muzicale. Același lucru se poate spune cu privire la recitățile poetice, cântecele și narațiunile care erau prezentate în cadrul unor mari banchete²⁰.

Concentrându-ne asupra acestui fragment, putem observa în ce măsură artele spectacolului și spațiile teatrale în care erau reprezentate erau variate în timpul Egiptului antic. Vechii egipteni au consacrat templele mortuare ca decoruri realiste pe care erau reprezentate drame; putem justifica acest lucru prin faptul că actele cutărei sau cutărei drame au creat un fel de armonie și au rezonat cu mormintele în care sunt îngropați regii, adevărații actori ai acestor drame. Pe scurt, dramele epocii faraonice au fost menite să înfățișeze aspecte ale vieții eroilor sau ale personajelor clasei regale care sunt exprimate pe un ton sublim și în decoruri proprii, realiste.

De asemenea, alegerea caselor zeilor drept cadru spațial în care s-au petrecut dramele medicale nu a fost întâmplătoare, întrucât derivă din considerația mai mare pe care o aveau aceste locuri. Pentru egiptenii antici, casa zeului era considerată un spațiu cu puteri supranaturale, un loc în care se mergea pentru a adora, chiar și un spațiu dedicat tratării bolilor psihice. Pe lângă activitățile cultului, aceste case au fost considerate locuri în care se jucau psihodrame, ale căror actori erau adevărați preoți. Aceste psihodrame și-au propus să scoată la iveală fobiile, îngrijorarea, dar și anxietatea prin implicarea corporală cu publicul.

Pentru celelalte genuri artistice, fie că erau distracții muzicale, cântece, recitări poetice sau narațiuni, acestea se țineau, după cum am menționat deja, în marile săli ale aristocraților, în măsura în care aceste săli au fost dotate cu instrumentele



20. Peter Ukpokodu, „Origines égyptiennes du théâtre occidental“, art. cit., pp. 9-20

necesare sau adecvate pentru o astfel de ceremonie. În acest context, este de menționat că Egiptul antic a reprezentat principala sursă pentru inventarea unui anumit număr de instrumente muzicale – instrumente de suflat precum flautul și flautul dublu, instrumentele cu coarde precum harpa, lira și lăuta, dar și instrumentele de percuție, dintre care se găseau patru tipuri la acea vreme (clapele, toba, tamburina și sistrul). Pe scurt, de-a lungul diferitelor epoci ale Egiptului antic, egiptenii au făcut muzică cu tot felul de ocazii, deoarece credeau că aceasta are puteri magice și au văzut-o ca un mijloc de a-și proteja familiile și copiii împotriva spiritelor rele, a fantomelor sau a demonilor.

Absența clădirilor teatrale nu dovedește incapacitatea egiptenilor antici de a construi teatre simple precum cele pe care le vedem astăzi. Cei care au pus bazele piramidelor, templelor și monumentelor a căror construcție datează de mai bine de șapte mii de ani și care durează chiar până în prezent au fost cu siguranță capabili să pună bazele unor săli de teatru simple, precum cele pe care le vedem astăzi. Oricum, natura pieselor interpretate în Egiptul antic, multitudinea actorilor care au luat parte la ele, durata considerabilă a spectacolului, precum și varietatea spațiului dramatic, toate acestea au necesitat ca spectacolele să fie jucate în aer liber, în esplanadele templelor sau în curțile palatelor aristocratice, așa cum am sugerat mai devreme.

Mai mult, trebuie să subliniem că statul egiptean continuă, până în prezent, să folosească esplanadele templelor drept scene pe care se joacă spectacole teatrale sau spectacole festive, dintre care unele datează, fără îndoială, din Egiptul antic. De exemplu, în noiembrie 2021, cu ocazia inaugurării Bulevardului oilor din Luxor, a fost reprezentată sărbătoarea religioasă de la Opet, a cărei origine este plasată în perioada dinastiei a XVIII-a din Egiptul antic și în timpul căreia a fost sărbătorit sezonul inundațiilor în timpul domniei reginei Hatshepsut. Acest festival s-a desfășurat pe esplanada Cortegiului zeilor. Această esplanadă este mărginită de peste 1050 de statui de sfincși și de berbeci care leagă templul din Karnak din nord de cel din Luxor, aflat în sud. Aceasta ne arată, așadar, în ce măsură egiptenii contemporani sunt atașați de civilizația lor faraonică și de istoria strămoșilor lor.

Până și în prezent, în Egipt, aceste esplanade sunt folosite pentru spectacole grandioase.

Pe de altă parte, trebuie remarcat că interesul acordat teatrului faraonic nu se reflectă doar în atenția statului egiptean contemporan acordată clădirilor în care se reprezentau spectacolele în epoca Egiptului antic, ci și în preocuparea primordială pentru aspecte ale vieții egiptene antice care rămân, pentru totdeauna, sursa de inspirație pentru unii dramaturgi egipteni. De exemplu, îl putem aminti pe dramaturgul Tawfiq Al-Hakim, care a scris spectacolul intitulat *Isis*. Această piesă a fost reprezentată pentru prima dată în anul 1986. În acest spectacol, dramaturgul a evocat lupta veșnică dintre cei doi zei, buna Isis și maleficul Huris. Dramaturgul ne-a transmis această luptă, dar din altă perspectivă. În acest spectacol, Tawfiq Al-Hakim nu a intenționat să ne descrie viața faraonică sau să înfățișeze credințele egiptene antice, ci mai degrabă să evidențieze personajele mitului dintr-o nouă perspectivă, umană, și să aplice sensul acestuia conceptului viu în fiecare epocă, și în vremurile moderne în special.

În urma acestei lungi călătorii în istorie și înainte de a trece la concluzie, o întrebare foarte importantă ne vine în minte: despre textele dramatice, descoperite de-a lungul diferitelor ere faraonice, știau egiptenii antici că aparțineau artei teatrale? Răspunsul la această întrebare urmărește efectiv să distingă două concepte, chiar să delimiteze două varietăți distincte: arta dramatică din perspectivă contemporană și arta dramatică din perspectiva egiptenilor antici. Dintr-o perspectivă contemporană, arta dramatică este văzută ca „un termen generic care reunește toate lucrările destinate inițial teatrului și provocând în public o emoție puternică”²¹. Din perspectiva acestei definiții, se poate spune că textul dramatic se naște sau se scrie în primul rând înainte de a fi reprezentat pe scenă în fața spectatorilor. Pe de altă parte, în perioada faraonică, arta dramatică poate fi asociată unui termen generic, incluzând toate manuscrisele menite în



21. <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/art-dramatique/>.

esență să onoreze zeii-regi. Gravurile care indică procesiuni, ori papirusurile care indică spectacole au fost realizate mai târziu, după ce piesa a fost reprezentată în fața zeului-rege. Cele două spectacole descoperite de Kurt Seth, precum și piesele găsite de Etienne Drioton au fost gravate pe pereții templelor sau inscripționate pe papirusuri mult timp după reprezentarea lor. Aceasta ne arată că egiptenii antici nu știau că ele (spectacolele) erau teatru, ci mai degrabă fapte de glorie a regelui, de celebrare a unei anumite întâmplări etc. În ciuda ignoranței lor, nu putem nega ipoteza nașterii artei dramatice în Egiptul antic, întrucât criteriile, identificate ulterior de egiptologi în toate textele deja citate, afirmă că ele sunt teatru.

De aici, avem dovada incontestabilă, spunem noi, a nașterii teatrului în perioada Egiptului antic. De-a lungul diferitelor etape ale acestei epoci, teatrul a suferit transformări succesive, în măsura în care a însoțit inițial rituri religioase simple, pentru a ajunge la faza „ritualurilor preoțești, în care preoții și regii jucau rolurile unor zei”²². Ajungem, în sfârșit, la faza procesiunilor, a ritualurilor de trecere și chiar la festivalurile sacre în care erau reprezentate drame. Când Egiptul a fost atacat de hordă de invadatori, teatrul s-a oprit pentru mult timp. Apoi a apărut într-o altă civilizație, fertilă, ale cărei urme sunt adânc înscrise în viața omului contemporan. Este vorba de civilizația greacă. Astfel, nu putem nega rolul remarcabil al grecilor în evoluția teatrului. Pe scurt, dacă teatrul a fost inventat de egipteni, grecii au fost cei care au introdus o notă seculară, pentru a-i conferi perenitatea.

Bibliografie

AL-CHAMI, Ahmed, *Histoire du théâtre grec et sa fonction entre 200 Av. J.-C. et 330 de notre ère*, teză de doctorat, Universitatea din Damasc, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2019.



22. Ahmed Al-Chami, *Histoire du théâtre grec et sa fonction entre 200 Av. J.-C. et 330 de notre ère*, teză de doctorat, Universitatea din Damasc, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2019, p. 39.

- DESROCHES-NOBLECOURT, Christianne, „Le théâtre égyptien“, în *Journal des savants*, 1943, pp. 166-176, https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1943_num_4_1_2672.
- DRIOTON, Etienne, „La question du théâtre égyptien“, în *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nr. 1 (98), 1954, pp. 51-63.
- JURET, Michèle, „Etienne Drioton et le théâtre pharaonique“, în *Égypte, Afrique & Orient*, nr. 77, martie-aprilie-mai, 2015, pp. 53-60.
- MOHEN, Jenne-Pierre, „La tradition orale“, în *Histoire de l'humanité*, Londres, UNESCO, 2001, pp. 246-250.
- MORA, Edith, „Le théâtre antique égyptien“, în *Revue des deux mondes (1829-1971)*, 1961, pp. 334-341, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/le-theatre-antique-egyptien-3/>.
- RIES, Julien, „Religion et art“, în *Histoire de l'humanité*, Londres, UNESCO, 2001, pp. 257-277.
- UKPOKODU, Peter, „Origines égyptiennes du théâtral occidental: obscurantisme scolastique ou ignorance coupable?“, în *L'annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrale*, 1994, pp. 9-20.

CORP ȘI CUVÂNT ECHILIBRU ÎNTRE INSTRUMENTELE VERBALE ȘI NONVERBALE

Cătălina-Elena Mihăilă

DOI 10.46522/CT.2023.01.05

Abstract:

Body and Word

Balance between verbal and nonverbal instruments

Starting from the written word, we can discuss a word spoken by the actor on stage that goes beyond the level of perfected sound and ends up being emitted with an inner meaning. Thus, the viewer enjoys a soundscape enriched by meaning. What happens, however, when nonverbal elements do not validate this word? How do we explain and solve unintended communication in order to reach effective communication?

Keywords:

intention, overcoding, inner coding, communication, parasitic thoughts

1. Noțiuni introductive

Atunci când discutăm despre cuvântul rostit de actor pe scenă, putem distinge un înveliș sonor semnificativ care este *gândit, se însuflețește, se fințează* și capătă *identitate*. Astfel, prin asumare interioară se poate rosti un cuvânt perfecționat sonor și estetic care, prin intermediul elementelor paraverbale, capătă coordonate raționale, logice, afective și, totodată, specificitate. Putem semnală existența unui cuvânt organic, viu, veridic, convingător și care poate invita prin rostire la identificare și empatie.

Prin definirea și mobilizarea unicii coordonări care, pe de o parte, pune în mișcare instrumentele și, pe de altă parte, le conferă valoare expresivă, se dobândește un parcurs prin care instrumentul vocal capătă atât rezonanțe și adevăr lăuntric, cât și susținere și validare din partea componentei vocalice. Aceasta îi permite cuvântului să transmită valențe raționale, afective și particularități corespunzătoare personajului interpretat. Sub amprenta tipului de pregătire propus, se pot observa însă discrepanțe în decodarea întregului mesaj pe care îl transmite actorul. Este un caz concret care a invitat la o explorare mai detaliată a universului lăuntric creator și a preciziei reprezentării acestuia la nivel expresiv. Studentul ajunge la o vorbire care depășește nivelul de sunet, devenind credibil, firesc și bine interiorizat. În contextul unei perspective de ansamblu a elementelor de expresie, se observă o confirmare optimă și eficientă în expresivitatea cuvântului oferită de elementele vocale. Problema apare, în schimb, la expresivitatea la nivel nonverbal, ce alterează, desigur, mesajul deopotrivă vocal și verbal. Discutăm, mai exact, despre interpretarea unui monolog de către un student, extras din *Ursul* de Anton Pavlovici Cehov. Alegerea textului a avut ca scop, pe lângă asumarea mecanismului de interiorizare necesar vorbirii scenice, abordarea unei tipologii temperamentale, colerice, discutând, totuși, despre un student destul de plat în exprimare și expresivitate. Calmul său specific și lipsa vitalității nu îi permiteau acestuia să își valorifice instrumentele care, prin șlefuire tehnică, prezentau, desigur, unicitate, dar și o disponibilitate vocalică peste nivelul mediu. Prin repetiții în cadrul laboratorului de lucru, studentul respectiv a ajuns să redea stilul corespunzător tipologiei propuse și stările afective impuse de situația scenică. Prin implicare lăuntrică, s-a ajuns la un echilibru între interiorizare și expresivitate. Mâinile, însă, erau exterme de relaxate și pozau frecvent în gesturi paralele. Chiar dacă nivelul căutat al cuvântului era prezent, aceste gesturi îi riscau receptarea și îi compromiteau esența bine filtrată lăuntric, privind „gesticulația, o vorbire mută”¹. Și la nivelul posturii, se



1. Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație*, traducere de Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1982, p. 96.

putea observa o relaxare nefirească coordonatelor afective și fundamentului uman reprezentat. Prin indicații și observații, atenția lui s-a mutat asupra acestora, în detrimentul vorbirii. Precizăm faptul că vorbirea studentului devenise cea specifică personajului, cu toate implicațiile lăuntrice asumate și înmagazinate, depășind nivelul de formă fără conținut și oferindu-i receptorului posibilitatea de a empatiza. Se observă, așadar, o discrepanță între intenție și exprimarea acesteia.

Sunt cazuri în care se identifică prezența unei poluări la nivelul de formă sonoră a cuvântului prin dicție defectuoasă sau voce în care se simt nesiguranțe, ezitări sau o respirație artificială, combinată cu cea dobândită pe cale tehnică, situații în care se aplică binecunoscuta sintagmă: „a interpretat bine, dar a avut emoții“.

Putem considera drept imposibilă separarea totală a cuvântului de celelalte elemente în procesul de comunicare scenică. Chiar și în cazul teatrului radiofonic, când atenția și întreaga interpretare se bazează pe cuvântul rostit, se încearcă pe fundalul sonor – prin combinarea cu elemente sonore care sugerează spațiul de joc, acțiunea, efectul acesteia și a gestului – o comprimare, după cum putem aminti și în vorbirea teatrului pentru copii, în care se codează mai mult, mai precis și mai colorat sonor în expresia vocală și, implicit, în cea a cuvântului. Putem discuta despre o nuanță ilustrativă în exprimarea verbo-vocală printr-o capacitate de a reda, prin cuvântul rostit, imagini artistice în plan vizual.

Relația dintre gest și voce rămâne esențială în stabilirea unui raport funcțional între gest și cuvânt. Andrea Perrucci vorbește, în lucrarea sa citată anterior, despre aceasta, în contextul unei radiografieri a începuturilor conștientizării elementelor de expresie, plecând de la oratorie: „Trebuie, așadar, Vocii să-i urmeze Gestul, dar trebuie să iasă și să fie unite la vreme, și Gestul să asculte de Voce, ca nimic de prisos să nu existe; de aceea, Cesar Augustus îl îndeamnă pe Tiberius ca vorbind să folosească nu atât gura, cât mâinile; nu trebuie însă mâinile să stea în trândăvie, ci să fie folosite într-atât, cât să poată sluji ca să tălmăcească ideile, și ca să facă întru totul adevărat ca să tălmăcească ideile, și ca să facă întru totul adevărat ceea ce exprimă Vocea; și dacă și Chilon

zicea că în vorbire nu trebuie să se întrebuițeze mâinile, fiind asta un lucru de prostănac, să-i fie înțeleasă spusa bine; el vorbește de cumpănire, adică, să nu se miște prea mult”².

Se discută, în acest context despre o măsură în completarea și folosirea elementelor nonverbale la nivel de manifestare fizică. Totodată, se face trimitere la ideea de unicitate în codare și coordonare lăuntrică a acestor instrumente.

Impedimentul întâlnit în plan practic și ideea comprimării ne îndreaptă atenția spre comunicarea nonverbală, de altfel, inseparabilă de cea verbală. Vocea, respectiv cuvântul, pot fi privite ca un tot unitar. Chiar dacă în comunicarea interpersonală uzuală se poate constata o separare în decodare a elementelor care produc neînțelegeri sau se rezumă la valorizări ale mesajului verbal în detrimentul celorlalte componente, în cazul actorului, se observă o problemă acută în gestionarea gestului, întrebarea „ce să fac cu mâinile?” fiind una frecventă și cu istoric.

În acest context, vom căuta să descifrăm disfuncționalitățile apărute în procesul de validare, echilibrare și armonizare a elementelor expresive de reprezentare care însoțesc cuvântul. Această incursiune nu propune o îndepărtare de la cuvânt și rostirea sau rostuirea lui scenică. În planul scenic, precum și în cel al procesului de comunicare întâlnit în plan cotidian, un gest, o privire, o expresie facială, o lipsă de atenție de moment asupra posturii sau un derapaj vocal pot dăruia un cuvânt care nu este – atenție! – doar pronunțat, ci vine ca o necesitate de manifestare a laboratorului interior de creație. Astfel, în ideea eliminării sau ameliorării ipostazelor nonverbale care alterează decodarea, debusolează receptorul sau conduc spre pierderea atenției, vom încerca să deslușim conceptul de paternitate a codării și de unitate a decodării. În acest caz, ne interesează gestionarea interiorizării care conduce mijloacele de expresie și contextul în care aceasta transmite semne sau semnale care sunt în afara celor codate.



2. *Ibidem.*

2. Verbal și nonverbal

Universalitatea expresivității elementelor nonverbale este sesizată de Charles Darwin, care consideră că „aceeași stare psihică este exprimată în toată lumea cu o uniformitate remarcabilă, o dovadă a strânsei asemănări a structurii corporale și a dispoziției mintale a tuturor raselor omenești”³.

Comunicarea verbală se bazează pe transmiterea unor semne și semnale atât prin însuși cuvântul, cât și prin sunetele prin care se formează. Conceptul de semn „are asociat un concept referitor la realitatea exterioară. Sunetele ce se aud când cineva pronunță cuvântul «promisiune» (sau literele așternute pe hârtie) semnifică o obligație morală asumată”⁴. În ceea ce privește componenta nonverbală, ea poate fi definită drept „interacțiunea umană bazată pe transmiterea de semnale prin prezența fizică și/sau prin comportamentele indivizilor într-o situație socio-culturală determinată”⁵. Astfel, adaptarea elementelor nonverbale la situația scenică și a comportamentului corespunzător personajului reprezintă un reper în alegerea și manifestarea acestora.

Componenta nonverbală prezintă o gamă variată de instrumente care definesc prezența scenică a personajului. De la culoarea costumului îmbrăcat de actor care, prin ceea ce transmite, vine să completeze și să se contopească cu interpretarea caracterului dramatic, culorile folosite în conceperea acestuia, până la o simplă ridicare de sprânceană, aceste elemente au o putere și o valoare expresivă mai mare decât cea a cuvântului. Valoarea cuvântului vine nu numai prin esențializarea lui prin filtrare lăuntrică, ci și prin acordarea cu tot ce însumează comunicarea nonverbală. Prin capacitatea sa de a transmite emoțiile emițătorului, cuvântul rostit depășește nivelul de sunet, respectiv semn, atât prin sincronizare și confirmare cu partea nonverbală, cât și prin consolidarea sonoră bazată pe elementele vocalice.



3. Apud Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura. Cuvintele nu sunt de-ajuns*, București, Editura Comunicare.ro, 2008, p. 23.

4. *Ibidem*, p. 30.

5. *Ibidem*.

Una dintre primele clasificări ale structurii elementelor comunicării nonverbale datează din anul 1956 și a fost consemnată de J. Ruesch și W. Kees; ea prezintă, dintr-o perspectivă mai vastă și diversificată, căile specifice acestui tip comunicațional: „a) limbajul semnelor (*sign language*), incluzând gesturile; b) limbajul acțiunilor (*action language*), incluzând mișcările corpului implicate în diferite activități (de exemplu, hrănirea, alergarea); c) limbajul obiectelor (*object language*), care încorporează dispunerea intenționată sau neintenționată a obiectelor în spațiu în vederea utilizării lor”⁶.

Ruesch și Kees nu discută, în schimb, despre existența paralimbajului și a cronemicii⁷. Cu toate acestea, pentru înțelegerea comunicării întregului produs scenic, această delimitare susține importanța fiecărui element folosit (elemente de scenografie, de exemplu), cu precizarea că acestea fac parte, alături de toate aspectele de reprezentare implicate, din comunicarea intenționată, fiecare element scenic fiind propus cu intenția de a fi folosit în acțiune sau cu scopul de a se încadra în mesajul global de comunicare scenică.

În ceea ce privește artistul dramatic, sunt elementare în transmiterea „kinezică”, respectiv în limbajul corporal: „oculezică”, „vocalică”, „proxemica”, „cronemica”. Limbajul corporal implică ipostazele trupului pus în mișcare, expresivitatea feței, oculezica implică privirea, proxemica se referă la spațiu și utilizarea acestuia, iar cronemica la timp, perceperea acestuia și folosirea lui⁸.

Prin aducerea în scenă a unor ticuri personale ale actorului sau prin prezentarea unor gesturi, mișcări, expresii faciale se poate ajunge la o nedecodificare echivalentă unui cuvânt neinteligibil sau rostit prin propria manieră. Astfel, se discută despre „utilizarea conștientă” a unor semne⁹ și despre „mesaje nonverbale ce rămân nedecodificate și nu

6. *Ibidem*, p. 40.

7. V. *ibidem*.

8. V. *ibidem*, p. 42

9. Loredana Ivan, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, București, Editura Tritonic, 2009, p. 77.

determină niciun fel de reacție¹⁰. Dincolo de asumarea lăuntrică necesară în codarea mesajului verbal și în cazul celui nonverbal, acestea având o cauzalitate și o proveniență organice, putem discuta despre control continuu între intenție și ceea ce se receptează.

Chiar dacă vorbim de nenumărate repetiții ale gestului și ale cuvântului rostit, acestea au nevoie să prezinte „un echilibru dintre previzibil și imprevizibil”¹¹ și, totodată, prin conviețuirea lor în amplul proces de comunicare, trebuie să nu se suprapună (*semn pe semn se anulează, pleonasm*), evitând redundanța, „excesul de semne raportat la numărul minim necesar pentru transmiterea informațiilor în mod optim”¹².

3. Intenția și comunicarea neintenționată

În cazul comunicării verbale și a cuvântului memorat, intenția reprezintă un reper în definirea formei rostite a acestuia. În continuarea acestei presupoziii, literatura de specialitate consimțenează că „[î]nainte de a formula întrebarea «Ce spun?» sau «Cum spun?», un bun comunicator trebuie să se concentreze pe scop”¹³. Iată că aceste două întrebări care apar (*cum* să spun din punctul de vedere al pronunției prin coordonarea elementelor vocale și verbale și *cum* spun din punctul de vedere al unui cuvânt expresiv și pregătit pentru empatie) pot fi contopite prin afirmarea scopului bine înțeles, descifrat și asumat.

Ideea de codare la nivel de expresie sau la cel de înmagazinare lăuntrică susțin, după cum am precizat și mai sus, conceptul de comunicare intenționată. Intenția, motivația scenică este instrumentul determinant al codificării. Lipsa acesteia poate propune scenic un gest și un cuvânt care rămân la nivel de execuție ori sonoră, ori fizică. Se poate considera că fiecare creație scenică pornește de la intenționalitatea care materializează ceea ce se dorește a fi comunicat.



10. *Ibidem*, p. 76.

11. *Ibidem*, p. 22.

12. *Ibidem*, p. 23.

13. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, Editura Tritonic, București, 2014, p. 245.

Dincolo de convergența elementelor utilizate în comunicare, putem discuta despre o capacitate a actorului de a se privi din afară, despre un control asupra impresiei create prin expresie. Discrepanțele care pot apărea între impresie și expresie pot fi încadrate în comunicarea neintenționată. În acest caz, destul de frecvent, se poate discuta despre influența componentei inconștiente și involuntare ale comunicării nonverbale, actorul transmițând, de fapt, starea lui personală sau aspecte ce țin de personalitatea și sinele lui.

Se poate discuta, de asemenea, de o comunicare asimetrică, mai ales în cazul receptării creației actricești, dacă vom considera că actorul apare ca într-o vitrină, fiecare instrument al acestuia fiind supus atenției spectatorului. Chiar dacă luăm în calcul acuratețea gândului și jocul conștient, acest tip de comunicare neintenționată apare „atât timp cât emițătorul este conștient doar de un flux informațional, iar interlocutorii săi analizează și fluxul informațional paralel”¹⁴.

În contextul în care definește comunicarea prin ideea de teatru, sociologul american, Erving Goffman propune două tipuri de abordări ale expresiei: „Expresivitatea individului (și ca atare, capacitatea sa de a crea impresii) pare să implice două tipuri de activitate semiotică radical diferită: expresia pe care o *dă* și expresia pe care o *transmite*. Prima se bazează pe simboluri verbale sau pe substitute ale acestora, folosite în mod declarat și exclusiv cu scopul de a transmite informația pe care el și ceilalți o atașează convențional acestor simboluri. Aceasta este comunicarea în sens tradițional și limitat. A doua activitate implică o gamă largă în acțiuni, pe care ceilalți le pot percepe ca simptomatice pentru actor, presupunerea lor fiind că acțiunea respectivă a fost efectuată pentru alte motive decât informațiile transmise astfel”¹⁵.

Din această perspectivă, putem discuta despre ceea ce se *dă* atunci când vorbim despre cuvânt și despre partea prin



14. Loredana Ivan, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, ed. cit., p. 50.

15. Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albulescu, București, Editura Comunicare.ro, 2003, p. 48.

care se *transmit* elementele nonverbale. Astfel, prin ceea ce transmite se poate discuta de comunicarea neintenționată. În contextul în care considerăm acest tip de comunicare neintenționată ca fiind semnalată prin partea nonverbală, trebuie să ne întoarcem la acea unică coordonare. În definitiv, prin nonverbal se transmit, alături de alte aspecte, emoțiile. Ne vom întoarce, astfel, la codarea interioară, constatând o codificare în afara celor intenționate la nivel de stare afectivă.

Dintr-o altă perspectivă, atenția cu privire la laboratorul lăuntric de codificare se îndreaptă către ideea de *control conștient*: „Precizăm deosebirea dintre semnal și indiciu. Ambele au calitatea de a informa și, după cum ne-o demonstrează studiul comunicării nonverbale, adeseori, aflăm mai multe lucruri de la și despre interlocutorul nostru prin indiciile ce scapă controlului conștient al emițătorului decât din semnalele pe care acesta le transmite cu bună știință”¹⁶.

Indiciul nonverbal transmis fără a fi conștient conduce spre conturarea ideii de comunicare neintenționată. În cazul actorului prezentat în debutul acestui capitol, chiar și conștient de ceea ce transmite, el nu a putut remedia problema expresivă. Ne putem îndrepta astfel demersul plecând de la ideea de extra-codificare emoțională, control și lipsa acestuia și, pe cale conștientă, depistarea provenienței lăuntrice a expresiei oferite. Mai simplu spus, vom căuta de la indiciul *de la și despre actor*.

Punctăm însă faptul că emoția decodată extra celei codificate afectează și cuvântul, și expresia acestuia. În plus, se influențează prin componenta afectivă semnificația lui de sine stătătoare. Emoția va aduce modificări la nivel sonor, prin elementele paraverbale și, astfel, se va parazita mesajul verbal. „Deci nu-i nici un mister aici; cuvintele declanșează și generează emoții care influențează comportamentul”¹⁷. Totodată, „pragmatica și programarea neuro-lingvistică



16. Apud Loredana Ivan, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, ed. cit., p. 29.

17. Ștefan Prutianu, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 46.

consideră cuvintele ca fiind instrumente ce acționează asupra minții și a sufletului oamenilor. Ele nu mai sunt doar simple mijloace de a realiza comunicarea¹⁸. Importanța și valoarea cuvântului în îndeplinirea acestor sarcini depinde, după cum am afirmat mai sus, de elementele care îl însoțesc eficient sau îl alterează.

4. Surplusul de emoții în decodare

Raportându-ne la o stare conștientă și nu la una de transă a actorului în timpul actului de creație, după cum am expus în traseul de până acum, sesizăm prezența unui gând viu care suplinește ideea de gândire ca o verbalizare nerostită și justifică modul de a reacționa al personajului: lingvistic, extralingvistic sau nonverbal. Acest gând va apela memoria afectivă și așa se va ajunge la asumarea lăuntrică a stării emoționale aferente contextului scenic, cu toate aspectele care îl definesc. Până aici, demersul anterior propus nu e deficitar în precizia de a crea impresii. Goffman discută despre apariția impresiei în contextul asemănător jocului actoricesc: „Astfel, când un individ se prezintă în fața altora, va fi de obicei motivat să-și mobilizeze activitatea sa astfel încât să le transmită impresia pe care este interesat să o transmită”¹⁹.

Putem considera că un prim pas spre elucidarea ideii de extra-decodare emoțională ne este oferit tot de Goffman: „Mai degrabă fiecare participant își va reprima sentimentele reale imediat”²⁰. Am dezbătut ideea de implicare reală la nivel afectiv în căutarea noastră doar din perspectiva de a comunica intenționat și sub amprenta unei alte identități. Despre starea reală și actuală a actului artistic în care se găsește actorul nu am discutat. Goffman notează ideea de reprimare în contextul unei singure identități. În cazul nostru, se poate discuta metaforic despre două identități sau, mai degrabă, despre una care încearcă să transmită prin coordonatele alteia. Putem considera, astfel, o poluare a stării cu scop



18. *Ibidem*.

19. Erwing Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, ed. cit., p. 32.

20. *Ibidem*, p. 50.

artistic din partea actorului în momentul creației. Aceasta poate reprezenta o ipoteză pertinentă în practică, dacă ne reamintim cazul concret, și destul de frecvent, de la care am debutat în acest capitol. Un simplu răspuns la noua noastră pistă de căutare ar fi că elementele în plus codate se transmit pe cale inconștientă. Însă nu ne vom opri aici, pentru că lipsa unei gestionări corespunzătoare a tot ce înseamnă lume interioară a actorului nu poate să aducă o apetență în plus față de forma celor reprezentate. Ajungem, diametral opus abordării noastre de până acum, la ceea ce propune prin metoda sa Sorina Creangă. Propunerea ei este asemănătoare multor metode de rostire care sunt alcătuite mai mult pe baza teoriei și nu a practicii din perspectiva actorului și a căutării lui continue de a-și continua actul artistic chiar și în condițiile unei lupte interioare semnificative. Aceasta consideră că „atât în cânt, cât și în vorbire, stările afective puternice, de mare intensitate emoțională, trebuie simulate și nu trăite afectiv. Arta simulării reprezintă, și în cazul artiștilor lirici, și al celor dramatici, etalonul superior după care se măsoară gradele de profesionalitate. Artistul profesionist nu joacă stări emoționale pure, ci stări expresive de performanță, create printr-o tehnică expresivă de performanță suprapusă peste o tehnică verbo-vocală de performanță căreia trebuie să i se acordeze perfect”²¹.

Ideea suprapunerii celor două tehnici rezonază cu demersul nostru. Însă ideea simulării este mai potrivită pentru soliștii vocali. Sigur că nu mergem spre trăirism, ci spre firească și credibilă, pe un context interior autentic de generare a manifestărilor exterioare, spre o măsură între tehnic și expresiv. Părerile sunt împărțite și în cazul actorilor. În schimb, considerăm obligatoriu să precizăm o altă situație din planul practic. În cadrul studiilor de licență la specializarea Arta actorului, există un semestru la disciplina Vorbire scenică, nu Tehnica vorbirii, în care se studiază un ansamblu de stări, atitudini, sentimente. Chiar și în urma studierii și



21. Sorina Creangă, *Cântul și vorbirea de performanță*, București, Editura Universitară, 2005, p. 281.

însușirii elementelor de expresie specifice la toate nivelurile comunicării, forma nu reușește să fie convingătoare și organică. În schimb, ea este una general valabilă și recognoscibilă. Însă noi încercăm să căutăm nu doar acel nivel de *ca* și *cum* asemănător ideii de simulare, ci ne interesează mai degrabă ideea de *aici* și *acum*, care implică și această prezență a interiorului actorului.

Bazându-ne tot pe mecanismul propus de relația cauză-efect, ne vom îndrepta atenția asupra acestei stări reale sau de moment a actorului. Proveniența ei poate fi descoperită pe principiul asumării lăuntrice, parcurgând drumul invers („simțim emoții, pentru că gândim”²²). Astfel, se identifică un gând care generează stare transmisă prin nonverbal.

„Simțul comun ne spune că emoțiile tulbură gândirea și ne îndeamnă să înlăturăm emoția pentru a gândi limpede”²³. Adjectivul *limpede* poate îndrepta atenția spre o consecință de ordin interior, de această dată a contaminării gândului viu. Astfel, se poate nota o combinație a emoțiilor transmise prin prezența unui gând perturbator în pofida celui necesar exprimării scenice prin dubla codare sub incidența gândurilor.

Atunci când discutăm despre laboratorul de creație, putem considera că facem apel, de fapt, la limbajul intern definit în perspectivă psihologică ca „un fel de vorbire internă, ascunsă, asonoră («voce lăuntrică», «monolog interior»)”²⁴.

Plecând de la „instrumentul gândirii”²⁵ și de la forma lui „automatizată”²⁶ în care acesta se poate ipostazia, putem depista una dintre cauzele posibile ale surplusului de emoție decodificată. Menționăm faptul că această premisă își are



22. François Lelord, Christophe André, *Cum să ne exprimăm emoțiile*, traducere de Mădălina Georgescu, Editura Trei, București, 2003, p. 335.

23. Septimiu Chelcea, *Emoțiile sociale: despre rușine, vinovăție, regret și dezamăgire*, București, Editura Tritonic, 2020, p. 24.

24. Tiberiu Buzdugan, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007, p. 72.

25. Ștefan Prutianu, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, ed. cit., p. 72.

26. *Ibidem*.

proveniența tot din practică, atât din studierea propriului laborator de creație, cât și din cauzalitatea interioară și decodările acesteia întâlnite la studenții actori. Neîncrederea în sine, nesiguranța, anxietatea, rușinea sunt printre cele mai frecvente impedimente ce apar ca disturbatori ai mobilării interioare și au consecințe în manifestare. Dintr-o altă perspectivă, ideea de manifestare este definită ca „urmare a realizării în conștiință”²⁷.

În vederea înțelegerii originii emoțiilor codate în afara celor intenționate, Septimiu Chelcea propune următoare ipoteză, care poate fi considerată un punct de plecare, dar și de reper: „Asemenea oricăror altor fenomene psihice, emoțiile nu pot fi înțelese fără cunoașterea mecanismelor neuropsihologice responsabile de producerea lor”²⁸.

Literatura de specialitate aduce în discuție ca o cauză a stărilor descrise mai sus o serie de gânduri specifice care le produc. Se discută despre *gând automat*²⁹ sau *parazitar*³⁰.

Transpunerea implică renunțarea la propria situație psihologică, atât de dinaintea actului artistic, cât și din timpul acestuia. Se poate discuta, astfel, nu doar despre o pregătire exterioară a instrumentelor de expresie, ci și de o pregătire și chiar o reeducare a laboratorului de creație lăuntric, astfel încât la nivel de receptare să fie percepute reprezentări deținătoare de esențe supuse intenției scenice.

5. Pregătirea și reeducarea laboratorului interior

În contextul unei preocupări generale și actuale referitoare la gestionarea mecanismului de funcționare lăuntric, sociologul Mihaela Stroe identifică ca prezente în societatea contemporană două tipare mentale distructive: „1. Tiparul



27. Florence Scovel Shinn, *Puterea cuvântului rostit și alte scrieri*, București, Editura Litera, 2019, p. 149.

28. Septimiu Chelcea, *Emoțiile sociale*, ed. cit., p. 20.

29. Jean Cottraux, *Terapiile cognitive. Cum să acționăm asupra propriilor gânduri*, traducere de Sergiu Ciocoiu, București, Editura Polirom, 2003, p. 252.

30. Joseph Messinger, *Cum să eliminăm ticurile gestuale*, traducere de Gabriela Petrilă, București, Editura Litera, 2016, p. 156.

mental de perfecționism. 2. Tipare mentale de creare de scenarii groaznice în mintea noastră³¹.

În cazul primului tipar, ideea de perfecționism poate să îi îndrume artistului preocuparea și atenția spre obținerea unei forme idealizate. Scenariile groaznice pot apărea prin intermediul acelor gânduri automate (*Nu știu cum, Nu pot, Cine știe ce o să zică colegul etc.*)

Diametral opusă stării în care se află actorul din perspectiva acestor tipare mentale impuse de societate și dezvoltate încă din primii ani de viață, vine perspectiva unui psiholog american: „Acțiunea pare să fie consecința unui sentiment, dar, în realitate, acțiunea este simultană cu sentimentul; prin repetarea acțiunii, aflate sub controlul direct al voinței, putem să controlăm indirect acest sentiment.// Astfel, în drumul suveran pe care pornim de bunăvoie, cel al entuziasmului, atunci când entuziasmul spontan ne părăsește trebuie să-l retrezim, să acționăm și să vorbim ca și cum ar continua să existe. Dacă un asemenea comportament nu vă face să vă simțiți mai entuziaști, atunci nimic nu va reuși.// Deci, pentru a căpăta curaj, purtați-vă ca și cum ați fi deja curajos, cu o voință de fier, și cu o voință de fier, și cu siguranță curajul va înlocui teama”³².

Putem considera această stare de entuziam și atitudinea propusă de aceasta ca fiind corespunzătoare pentru implicarea în actul artistic și o pistă creatoare unde se poate imprima și impune gândul viu.

Cunoașterea și autocunoașterea pot fi văzute în procesul artistic drept două instrumente primordiale. Însă, mai presus de acestea, poate fi considerată imaginația percepută de Einstein ca fiind „mai importantă decât cunoașterea”³³. Importanța acesteia în actul artistic în vederea unei transpuneri



31. Mihaela Stroe, *Arta fericirii – tehnici comportamentale*, YouTube, consultat la 01.02.2023.

32. *Apud* Dale Carnegie, *Cum să vorbim în public*, traducere de Irina-Margareta Nistor, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007, p. 15.

33. *Apud* Jeff Keller, *Atitudinea este totul*, traducere de Angelica Raluca Căliman, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2012, p. 43.

profunde și complete poate fi susținută prin felul în care o privește în comparație cu realitatea neurologul și psihiatrul dr. Dumitru Constantin Dulcan: „minte nu face diferență între imaginație și realitate”³⁴. Așadar, prin prisma imaginației, se poate produce o resetare sau o reeducare a laboratorului de codare. O altă perspectivă care trimite spre valoarea imaginației în gestionarea laboratorului o privește pe aceasta drept „atelierul omului, foarfeca minții”. Este subliniat, așadar, și efectul pe care îl poate avea asupra minții.

Privind actorul prin intermediul a patru tipuri de ființă (ființa creatoare, ființa intuitivă, ființa de suflet și ființa autentică³⁵), putem discuta despre o relaxare și reeducare, bazându-ne pe următoarea relație: „Transformare interioară ⇒ schimbare exterioară”³⁶.

Astfel, se poate observa importanța unei astfel de purificări sau deconectări în contextul în care valoarea expresivă autentică a codării va veni ca un rezultat al acestei decuplări de la starea proprie de dinainte de spectacol sau din timpul creației.

Mai mult decât atât, putem discuta și despre *Transformare interioară ↔ schimbare exterioară*, în contextul în care șlefuirea la nivel tehnic îi va oferi artistului dramatic încredere, siguranță în propriile instrumente.

6. Deconectare – Conectare

Ideile de deconectare din propria stare reală și conectarea în vederea transpunerii la un alt context psihologic sub influența altor elemente umane definitorii ne invită spre conceptul de *gestionare a emoției* transmise, respectiv a stărilor trăite.

Din perspectiva programării neurolingvistice, este consemnat faptul că atunci „[c]ând e vorba de gestionarea stărilor, problema nu este că oamenii nu ar avea resursele



34. Dumitru Constantin Dulcan, *Arta fericirii. Creierul și emoțiile*, YouTube, consultat la 05.02.2023.

35. V. Vanessa Mielzareck, *Inteligența intuitivă: de la vis la realitate*, traducere de Teodora Despina Bișboacă, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2014, *passim*.

36. *Ibidem*, p. 45.

personale pentru a le gestiona³⁷. Iată, deci, că posibilitatea actorului de a se reeduca în acest scop reprezintă o premisă pertinentă. În continuarea afirmației, se discută în gestionarea stărilor de o etapizare a abordării după cum urmează: „1. Înțelegerea stărilor. 2. Conștientizarea stării. 3. Modificarea stării. 4. Utilizarea stării”³⁸.

Pe baza însușirilor expuse, este esențial că se poate ajunge la capacitatea de a „accesa puterea de care dispuneți pentru a învăța stări de învățare, stări de relaxare, stări pentru claritate, creativitate, curiozitate, respect, pasiune”³⁹. O parte din aceste stări pot fi considerate necesare în procesul de creație.

Înainte de a discuta despre conectarea la tot ce presupune transpunerea în noua identitate, aducem în discuție necesitatea unei deconectări. Aceasta poate fi introdusă în pregătirea actorului pentru a comunica eficient și autentic și îi permite acestuia să se desprindă din cotidian, interesându-ne, astfel, o eliberare, o pregătire a gândului și, implicit, o stare care să îi permită punerea într-o altă situație. Se aduce, așadar, în discuție o serie de exerciții de relaxare, uneori chiar de refulare, tocmai pentru a fi capabili de a trăi starea ca esență și pentru a *simți* necesitatea și scopul fiecărui element de expresie.

Această reeducare își propune eliminarea automatismelor și îi oferă gândului parazitar posibilitatea de a se transforma într-un gând *creativ*. Ideea introducerii acestui tip de gând vine în vederea creării unui mediu oportun la nivel de gândire care să permită manifestarea gândului viu în generare și exprimare prin nealterarea monologului interior. În conturarea ideii că „[g]ândirea corectează imaginația”⁴⁰ și previne, astfel, apariția acelor scenarii groaznice de care aminteam mai sus, gândul creativ, acea voce din fundal care prilejuiește prezența gândului viu al personajului, îi permite actorului

37. L. Michael Hall, G. Bodenhamer, *Manual de utilizare a creierului*, vol. I, traducere de Nicoleta Radu, București, Editura Vidia, 2013, p. 158.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*.

40. Tiberiu Buzdugan, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, ed. cit., p. 95.

să fie conștient și complet prezent atât în actul artistic, cât și în contextul posibilității apariției unor accidente sau schimbări spontane sau sub influența capacității partenerului de a improviza sau de a se bloca.

Tot sub înrâurirea automatismelor și ca o consecință a orelor nenumărate de căutări, descifrări și repetiții, putem discuta despre situații în care nervii artiștilor cedează. Astfel, sunt prezente momente în care indicațiile regizorale pot fi tratate într-un fel personal sau în care, sub efectul oboselii acute, efectul mesajului transmis este amplificat. Plecând de la acele tipare distructive, Mihaela Stroe aduce în discuție conceptul de „încurajare negativă”⁴¹.

Un instrument pe care îl putem considera util atât în deconectare, cât și în cadrul reprezentației scenice este autoreglajul, care propune „un fel de «autoconducere» ce produce o modulație optimă a comportamentului și activității psihice”⁴². Se poate vorbi, așadar, despre un *self-management* al actorului în scopul expresivității organice.

În urma deconectării prin exerciții de relaxare, resetare, creativitate, putem considera că actorul este pregătit și din punct de vedere lăuntric pentru codare. Gestionarea continuă a gândului rămâne valabilă, mai ales în cazul reprezentației artistice, când își fac apariția tracul, timiditatea, despre ale căror efecte expresive s-a consemnat în capitolul dedicat unei alte viziuni asupra tehnicii. În continuarea perspectivei care prezintă o oarecare preponderență a unui aspect logic, se poate discuta și despre utilizarea în învățarea textului și în cazul sarcinilor scenice despre o memorare logică și de durată.

Aplicarea în plan artistic a acestei perspective de eliberare și curățare lăuntrică propune o acuratețe a asumării și a unei credințe mult mai accentuate observate la nivel de reprezentare. Prin fundamentare lăuntrică, se simte necesitatea unui gest care, prin control la nivel exterior, reușește să fie expresiv și ușor recognoscibil. Se poate vorbi despre o prejudecată față de tinerii actori sau studenții din anii de început ai



41. Mihaela Stroe, *Arta fericirii*, site citat.

42. Tiberiu Buzdugan, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, ed. cit., p. 148.

universității în ceea ce privește experiența de viață precară, ca mijloc de apelare atât la nivel de situații și de identificare cu acestea, cât și la nivel de bagaj afectiv însumat în memoria afectivă. Prin ideea de relaxare înainte de antrenament și de creare a unui mediu de lucru prielnic creației, se ajunge la rezultate impresionante, indiferent de vârsta artistului. Am putea discuta, într-adevăr, despre o lipsă a diversității experienței de viață, însă, la nivel de stări, sunt cazuri rare când unul dintre aceștia nu a experimentat-o. Ceea ce se poate observa, în schimb, este considerarea suficientă a formei și, totodată, într-o etapă incipientă, prezența unei reticențe din considerente ce par exagerate și, mai apoi, preluate, cu referire la o confundare a stărilor fundamentale.

Efectul acestei conexiuni poate fi sesizat și la nivel de prezență *fințată*, prin implicarea universurilor lăuntrice definitorii pentru ființa umană. Pornind de la ideea aceasta, putem îndrepta atenția spre energia necesară actului artistic al actorului. Prin menționarea acesteia, dorim să punem accentul pe o înțelegere necorespunzătoare a termenului de energie. De cele mai multe ori, lipsa energiei se soluționează din interior spre exterior. Energia la care facem referire vine ca o componentă specifică a temperamentului. Descoperirea de sine și, implicit, introspecția pot reprezenta instrumente în descoperirea actorului, care îi va determina evoluția și dezvoltarea și de care vor depinde, în mare măsură, performanțele artistice. În vorbire, de cele mai multe ori, lipsa de energie este înțeleasă ca o necesitate a unei agitații și precipitări manifestate la nivelul instrumentului verbal. Ideea de energie, sub amprenta conectării, depășește ideea de formă și vine, prin forța specifică a fiecărui personaj, în ajutorul definirii și caracterizării personalității acestuia.

7. Respirație și deconectare

Respirația poate fi considerată un punct de reper nu numai în pregătirea exterioară, ci și în cea interioară a actorului. Prin reglarea conștientă a acesteia, se ajunge la un ritm normal de respirație care poate susține vorbirea. Totodată, această recalibrare are un efect benefic asupra interiorului, eliminând tensiunile care pot altera încărcătura necesară

actului artistic. Mai mult decât atât, ideea de concentrare asupra respirației poate fi considerată un pas important spre conectare și transpunere, mutând atenția. Exercițiul de relaxare și conectare cuprins în Tehnica Alexander dedicată actorilor este asemănător celor de deconectare prezentat în contextul tezei noastre. Ideea de „a-și lua timp” cuprinsă în exercițiul acesta reprezintă un alt aspect crucial de înțeles și aplicat. Există situații în care gestul sau cuvântul este expediat foarte rapid, lucru care poate produce diverse dificultăți sau neînțelegeri în procesul de receptare și decodare. Exercițiul propus prezintă, de asemenea, efectul gândirii asupra respirației. „a. Închideți ochii și imaginați-vă că experiența pe care o aveți acum este extrem de plăcută. b. Luați-vă timpul necesar. c. Nu este nevoie să iasă perfect... d. Observați respirația. e. Acum, imaginați-vă că nu vreți să fiți acolo unde sunteți acum, că nu vă simțiți bine, poate sunteți puțin nesigur. f. Nu forțați. g. Încercați doar să vă conectați... h. Observați din nou respirația”⁴³.

8. Auz și ascultare

Ascultarea reprezintă atât pentru actorul ipostaziat în rolul de receptor, cât și pentru spectator un instrument esențial decodării cuvântul rostit și, totodată, un element-cheie în fenomenul pe care îl propune empatia scontată ca nivel superior al unei optime și precise decodări pe plan fizic și lăuntric.

În ceea ce privește auzul, o fază incipientă în ascultare și înțelegere implică doar receptarea părții sonore a cuvântului, privită strict ca sunet, fără a-i pune în valoare coordonatele pe care dorește să le expedieze.

Ascultarea este considerată, sub aspect psihologic, o componentă pasivă a limbajului interior, alături de înțelegere⁴⁴. Procesarea cuvântului rostit de actor în cadrul acestei ipostaze a limbajului lăuntric poate reprezenta transferul frazei în idee. În caracterizarea ascultării în rolul de receptor în



43. Anca Elisabeta Similar, *Studiu explorativ al dezvoltării artei respirației în practicile vocale scenice*, Cluj-Napoca, 2021, p. 183.

44. Tiberius Buzdugan, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, ed. cit., p. 72.

comunicare a artistului dramatic se poate semnala ascultarea vie, care propune filtrarea replicii primite tocmai pentru a emite organic replica-răspuns. Astfel, putem discuta despre această ascultare ca un mijloc de codare a cuvântului, respectiv a celorlalte elemente implicate, sub prezența și influența unei reacții. Tipul acesta de comunicare poate fi tratat și ca un mijloc de conectare între partenerii de scenă care vizează un flux comunicațional optim codării și reprezentării.

O definire mai aprofundată a comunicării ne poate permite să înțelegem ceea ce își propune, de această dată, o așa-numită conexiune de grup: „a comunica nu înseamnă numai a emite și a primi, ci a participa la toate nivelurile, la o infinitate de schimburi felurite care se încrucișează și interferează unele cu altele”⁴⁵. Această deschidere oferită comunicării susține conexiunea despre care discutăm în cazul actorului și un model idealizat al nivelului spre care își propune să tindă comunicarea scenică. Se poate considera aceasta drept o ipoteză care implică necesitatea unei conexiuni de grup ce fundamentează întregul fenomen de comunicare interpersonală întâlnită scenic.

Acest tip de conexiune, realizat în urma deconectării individuale (deconectarea de la starea reală – conexiune de grup – conectare prin asumarea codării lăuntrice) depășește nivelul comunicării din planul realității. Expunem, contextual, ideea de conexiune care se realizează în scop artistic și presupune o acceptarea a partenerilor în detrimentul problemelor reale existente. Se poate considera un exercițiu de consolidare a grupului în ideea de echipă sub premisa unei unități de grup susținută de o intenție comună – produsul artistic. În completarea acestui concept de conexiune de grup, comunicarea poate deveni mai mult decât comunicare și îi propune actorului, pe de altă parte, să își deschidă sufletul, „ființa zidită”⁴⁶, tot în maniera unui obiect artistic. Prin aducerea în discuție



45. *Apud* Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, ed. cit., p. 33.

46. Matei Vișniec, *Caragiale e de vină. Despre tandrețe. Teatru vag*, București, Editura Humanitas, 2019, p. 131.

a acestui concept, pe care îl interpretăm ca fiind raportat la neeliberarea manifestării vocii lăuntrice, considerăm omul o dublă ființă. Plecând de la aceasta, putem consemna o perspectivă asupra impresiei în pofida exprimării complete și complexe a Sinelui – o reprimare posibil provenită tot din automatism prin rigorile societății și o *zidire* tot prin prisma gândului parazitar. Putem vorbi, în acest sens, despre gândul automat care apare în mintea actorului tot dintr-o neexprimare a sinelui prin intermediul actului artistic, o neexprimare care poate proveni din lipsa încrederii în sine, a stimei și a iubirii de sine.

9. Cuvântul *conectat*

Pornind de la întrebarea *Unde se duc cuvintele rostite scenic?*, putem discuta despre o conștientizare a valorii acestora. Cuvintele rostite ajung „[l]a nivel subconștient”⁴⁷, beneficiind de o *înmagazinare* în universul lăuntric al spectatorului. În ceea ce privește puterea acestui cuvânt vocalizat, ne putem raporta la ideea de teatru ca influență.

Cuvântul *conectat* propune, dincolo de conectarea actorului la codarea artistică, o conectare cu logosul original, cu codarea originală, cu forma sonoră corespunzătoare acestuia și cu semnificațiile pe care le transmite.

În menționarea funcției cathartice prin eliberarea de starea reală, prin înmagazinarea lăuntrică a componentei raționale și afective și prin identificare, se poate discuta de o transpunere a artistului în planul personajului. Sub egida acesteia, se fundamentează o coordonare unică și care va genera, prin cauzalitatea de ordin interior, instrumentul expresiv. Se poate susține, astfel, un cuvânt rostit pe baza unor valențe lăuntrice și, mai mult decât atât, acesta se poate transmite printr-o validare în formă completă. Putem remarca aici ideea unei conectări a cuvântului cu celelalte elemente.

Ideea de *superioritate* poate rezulta și prin comparație cu vorbirea curentă, în care cuvântul nu se bucură de această



47. Ștefan Prutianu, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, ed. cit., p. 16.

confirmare. De asemenea, se poate puncta în acest context o formă performantă sonoră a cuvântului în detrimentul cuvântului folosit în vorbirea uzuală. Ceea ce nu poate rămâne neamintit în contextul acestei perspective comparative (și comparatiste) este importanța frescului privitor la cuvânt, atât ca un efect al cauzalității lăuntrice, dar și ca un produs sonor șlefuit, însă care nu trebuie să fie pronunțat nici banal, nici teatral sau exagerat.

În concluzie, acest cuvânt conectat poate fi considerat ca unul validat de celelalte elemente de expresie și care face parte dintr-un proces de comunicare eficientă. Acest lucru este valabil, cu precădere, atunci când discutăm despre jocul actoricesc cerut în cazul dramei. Dacă vorbim despre comedie, elementele de expresie sunt voit în contrapunct tocmai pentru a surprinde efectul comic prin discrepanța dintre aparență și adevăr.

Bibliografie

- BUZDUGAN, Tiberiu, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007.
- CARNEGIE, Dale, *Cum să vorbim în public*, traducere de Irina-Margareta Nistor, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007.
- CHELCEA, Septimiu, *Emoțiile sociale: despre rușine, vinovăție, regret și dezamăgire*, București, Editura Tritonic, 2020.
- CHELCEA, Septimiu; IVAN, Loredana; CHELCEA, Adina, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura. Cuvintele nu sunt de ajuns*, București, Editura Comunicare.ro, 2008.
- COTTRAUX, Jean, *Terapiile cognitive. Cum să acționăm asupra propriilor gânduri*, traducere de Sergiu Ciocoiu, București, Editura Polirom, 2003.
- CREANGĂ, Sorina, *Cântul și vorbirea de performanță*, București, Editura Universitară, 2014.
- GOFFMAN, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albulescu, București, Editura Comunicare.ro, 2003.
- HALL, L. Michael; BODENHAMER, Bob G., *Manual de utilizare a creierului*, vol. 1, traducere de Nicoleta Radu, București, Editura Vidia, 2013.

- IVAN, Loredana, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, București, Editura Tritonic, 2009.
- KELLER, Jeff, *Atitudinea este totul*, traducere de Angelica Raluca Căliman, București, Editura Curtea Veche, 2012.
- LELORD, Francois; ANDRÉ Cristophe, *Cum să ne exprimăm emoțiile*, traducere de Mădălina Georgescu, București, Editura Trei, 2003.
- Messinger, Joseph, *Cum să eliminăm ticurile gestuale*, traducere de Gabriela Petrilă, București, Editura Litera, 2016.
- MIELZARECK, Vanessa, *Inteligența intuitivă: de la vis la realitate*, traducere de Teodora Despina Bișboacă, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2014.
- PERRUCCI, Andrea, *Despre arta reprezentării dinainte gândite și despre improvizație*, traducere de Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1982.
- PRUTIANU, Ștefan, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- SCOVEL SHINN, Florence, *Puterea cuvântului rostit și alte scrieri*, traducere de Carmen Ștefănescu, București, Editura Litera, 2019.
- SIMILAR, Anca Elisabeta, *Studiu explorativ al dezvoltării artei respirației în practicile vocale scenice*, Cluj-Napoca, 2021.
- STĂNCIUNGELU, Irina, *Măștile comunicării; de la etică la manipulare*, București, Editura Tritonic, 2009.
- STĂNCIUNGELU, Irina, Tudor, Raluca, Tran, Adriana, Tran, Vasile, *Teoria comunicării*, București, Editura Tritonic, 2014.
- VIȘNIEC, Matei, *Caragiale e de vină. Despre tandrețe. Teatru vag*, București, Editura Humanitas, 2019.

Materiale video

- STROE, Mihaela, *Arta fericirii – tehnici comportamentale*, YouTube.
- DULCAN, Dumitru Constantin, *Arta fericirii – creierul și emoțiile*, YouTube.

FELIX ALEXA – UN „CLASIC“ DE LA DEBUT

Dana Pocea

DOI 10.46522/CT.2023.01.06

Abstract

Felix Alexa – a “classic” from the debut

Felix Alexa, theatre director and professor at “I. L. Caragiale” University of Theatre and Film, made his directorial debut in the early 1990s, during a time when the convulsive realities and energies of post-decembrist Romanian society were also producing radical changes in the artistic field. Theatre, for instance, was marked by the ascendance of a climate of effervescence, of quests, and of symptoms of hope indissociable from the sense of freedom and the disappearance of censorship. It is in this context that Felix Alexa has the opportunity to work in Paris as assistant director for Peter Brook, a moment with important consequences in his formative process. Alexa's aesthetic discourse is characterized by his deciphering of a play's content from the standpoint of certain personal themes and their present adherences, as well as by the equilibrium and formal rigour of stage composition. It probes the structure of the situations and of the characters' psychologies. It does not experiment outside of the texts engaged, but within them, modifying their semiotics based on what it wants to convey and not on how it is conveyed. Its modernity arises from the substance of the dramaturgical work, whether classic or contemporary, from its value and message. “Theatre is tradition. Each generation climbs on the shoulders of the previous one”, stresses Alexa, claiming as his model Liviu Ciulei, who argued that

“there is no irreconcilable contradiction between tradition and innovation, that everything can be grafted onto the predecessors’ legacy”. Thus, the “lessons” bequeathed by two remarkable personalities, Ciulei and Brook, assimilated creatively and not imitatively, define an authentic and original directorial universe in the Romanian theatre, establishing Alexa as a high-profile director.

Keywords:

Felix Alexa, aesthetic discourse, equilibrium, tradition, textual semiotics, creator.

Felix Alexa intră în regie încă de la debut cu lecția temeinic învățată. Nu se arată tentat de experimente de ultimă oră. Între colegii de generație, el are o alură de „clasic”, preferă gravitatea și rigoarea în care inventivitatea și scriitura scenică provin dintr-o lectură de adâncime a textului, concretizându-se într-un discurs echilibrat, riguros construit, concentrat pe fabula dramaturgică și relațiile ce implică personajele. Excesele formale sunt ținute sub control. *Livada de vișini*¹ îi definește poetica regizorală la vârf. Aceasta nu e nicidecum una limitativă, ci produce evenimente spectacologice de anvergură. Provocarea supremă pentru regizor constă în identificarea sufletului livezii, a unui timp defunct: „Am început acest spectacol de la spiritul *livezii* care supraviețuiește în mine. Vișina strivită pe o piatră de mormânt, această imagine amintită undeva de Cehov, s-a multiplicat în miile de vișine încremenite în borcane. O livadă conservată”². Spectacolul, pus în scenă la Teatrul Național București,



1. *Livada de vișini* de A.P. Cehov, Teatrul Național București, Sala Amfiteatru. Regia: Felix Alexa, Distribuția: Maia Morgenstern, Ioana Anastasia Anton, Irina Movilă, Andrei Finți, Marius Manole, Conrad Mihai Mericoffer, Marius Rizea, Ana Ciontea, Ileana Olteanu, Mircea Albulescu, Răzvan Oprea. Premiera: 13 mai 2010.

2. George Banu, *Livada de vișini. Teatrul nostru*, spectacol de Felix Alexa, fotografii de Mihaela Marin, traducere din limba franceză de Anca Măniuțiu, București, Editura Nemira, 2011, p. 255.

În 2010, la aniversarea a o sută cincizeci de ani de la nașterea lui Cehov, lasă spectatorului impresia că ceea ce este invizibil, în speță timpul, se poate pentru câteva clipe întrupa. Nu prin „obiecte regăsite“ sau „gesturi uitate“ care ar putea funcționa precum „madlena proustiană”³, ci ca fascinație a regăsirii propriului sine. În alt spectacol al său, jucat în premieră pe țară, *Adio, domnule Haffmann*⁴ de Jean-Philippe Daquere, piesă cu acțiunea plasată în Parisul anilor 1942-1944, în plină ocupație nazistă, Felix Alexa aduce în prim-plan crize de conștiință și existență cotidiană pe fondul unui context istoric dramatic. Regizorul este interesat de un asemenea subiect nu din dorința de a rememora un timp și un spațiu istoric, nici de a acuza și găsi țapi ispășitori, ci de a pune în discuție și releva teme general valabile, cum ar fi vulnerabilitatea condiției umane, dimensiunea ei morală, nefastele consecințe ale puterii totalitare, nesiguranța vieții amenințate permanent de moarte etc. Perspectiva de abordare a problematicei piesei justifică, din multe puncte de vedere, analogii plauzibile cu romanele americancei Nicole Krauss, *Un bărbat intră în cameră, Istoria unei iubiri, Marea casă și Pădurea întunecată*, în care se portretează și analizează cu acribie protagoniști a căror origine este iudaică. Lectura acestora impresionează printr-o exemplară știință a compoziției, a reconstituirii și încadrării anecdotului într-un flux al relațiilor continuu. În cărțile menționate, fascinează modul cum tipul de acțiune interioară, pe dedesubt, interferează narativ cu realități aparținând deopotrivă trecutului și prezentului. Pe de altă parte, romanele Nicolei Krauss conțin și un puternic filon autobiografic. Parafrazând-o pe Aglaja Veteranyi, da, cred că imaginarul și ficțiunea sunt autobiografice. Concret, extinzând paranteza, se impune să remarc faptul că, în *Marea casă*, obiectele și obsesia lor dețin un rol prioritar. George



3. *Ibidem*, p. 100.

4. *Adio domnule Haffmann* de Jean Philippe Daquere, Teatrul Național București, Sala Media. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Alexandru Potocean, Richard Bovnoczki, Alexandra Sălceanu, Emilia Popescu, Andrei Finți. Premiera: iunie 2021.

Weisz, unul dintre personajele principale, anticar internațional, caută biroul tatălui său, arestat de Gestapo în 1944, la Budapesta. „Spre deosebire de oameni, lucrurile lipsite de viață nu dispar pur și simplu”⁵, spune el, căutând după război timp de patruzeci de ani să reentre în posesia mobilierului care a aparținut familiei. Obiectele devin, astfel, importante repere temporale și spațiale, adevărate „balize de orientare”, „însoțitori fideli”, „pecete care permite timpului o secundă să renască”, așa cum le denumeste George Banu în *Parisul personal, autobiografie urbană*⁶. Dar să revin la spectacol. Jean Philippe Daguere îi rezervă în *Adio, domnule Haffmann* lui Otto Abetz, ambasadorul Germaniei la Paris, imaginea unui personaj împovărat de culpabilități, responsabil de deportarea evreilor francezi în lagăre de concentrare, care a ordonat totodată și confiscarea a numeroase picturi celebre ale acestora. Galeristul Paul Rosenberg a încercat să salveze, de exemplu, o parte a colecției sale de artă, ascunzând-o fără succes în seiful unei bănci. Nu o soartă mai bună împărtășește *Femeie șezând* sau *Femeie cu evantai* de Henri Matisse, lucrare considerată pierdută, descoperită întâmplător de autoritățile germane în 2014, la peste șapte decenii de când a dispărut, și restituită moștenitorilor. Evident, în piesă datele sunt altele. Capodopera respectivă e doar un pretext în configurarea fabulei dramaturgice și a biografiei bijutierului Joseph Haffmann. Din cauza spaimei, a disperării, a coșmarului provocat de ocupația nazistă (suntem doar în anul 1942), acesta își trimite, nedându-se înapoi de la niciun efort pentru a le salva viața, soția și copiii în Elveția, iar ajutorului său, Pierre Vigneau, contând pe onestitatea lui, îi propune să-i cedeze locuința și atelierul cu drept de proprietate, el urmând să stea ascuns în pivnița casei până ce lucrurile vor intra în normalitate. În logica desfășurării acțiunii, intervine însă o surprinzătoare lovitură de teatru. Pierre acceptă propunerea lui



5. Nicole Krauss, *Marea casă*, traducere de Carmen Toader, București, Editura Humanitas, 2010, p. 120.

6. George Banu, *Parisul personal. Autobiografie urbană*, București, Editura Nemira, 2013, pp. 14-15.

Joseph. Dar, deznădăjduit că nu poate procrea, îi cere șefului său să întrețină relații intime cu soția sa, Isabelle, pentru a i se împlini dorința de a avea un copil. Așadar, câteva din temele eterne ale vieții, frica, iubirea, moartea etc., creează la nivelul ideii de cuplu o complexă rețea intersubiectivă între personaje. Prinse în mrejele ei, indiferent din ce motive, Joseph Haffmann, Isabelle și Pierre Vigneau sau Suzanne și Otto Abetz, ambasadorul condamnat la închisoare pentru crime de război, rămân cu destinul profund avariat de drame care își lasă fatal amprenta, deși în forme diferite, atât asupra victimei, cât și a călăului.

Felix Alexa, probându-și apetitul pentru sondări în structura situațiilor, a caracterelor, cu disponibilități de exprimare a lor, trece firesc de la ludic la un tragic cu dense reverberații emoționale. Amplifică percutant „povestea” scriitorului, insistă apăsător pe degradarea condiției umane, pe deteriorarea existenței individului în raport cu o epocă ieșită din tâtâni. Pornind de la „structura filmică” a textului, el mărturisește că optează în spectacol pentru „un exercițiu de stil și rigoare teatrală”⁷. Deși obiectivul este atins cu brio, aparent mecanismul de descifrare fiind unul simplu, personal sunt de părere că lectura sa reprezintă cu vârf și îndesat mult mai mult. Cu precizie chirurgicală, alternând realismul ironic cu absurdul, regizorul disecă realitatea piesei, o întoarce pe toate fețele, investind ostilitățile cu acumulări de energii inepuizabile, transformându-le într-un element esențial, coagulant, al celor trei componente pe care se edifică metaforic trei laturi ale imaginii spectacologice: locuința bijutierului, universul psihologic paroxistic al personajelor și contextul istoric și social extrem de tensionat exploatat de piesă. Decorul Andradei Chiriac delimitează nerestrictiv convenția spațiului de joc (birou, bucătărie, pivniță etc.), asigurându-i coerență unui scenariu prin excelență secvențial. Între pereți de cărămidă, sugerând o atmosferă de oprimare, apăsătoare, practicabilele funcționează perfect, facilitând succesiunea și



7. Caietul-program al spectacolului *Adio domnule Haffmann* de Jean Philippe Daquere.

modificarea cadrelor fără să fragmenteze ori să afecteze în vreun fel o gradare ascendentă. Sub semnul replicii „și atunci curajul să fie mai tare decât frica“, o sintagmă cheie pentru regizor și interpreți, zilele se scurg potrivit înțelegerii dintre Joseph și Pierre. Cel dintâi stă ascuns în pivniță. Cel de al doilea confecționează și vinde tot mai multe coliere. Afacerea prosperă. Isabelle continuă întâlnirile amoroase, sperând să rămână însărcinată. Felix Alexa însinuează admirabil în fiecare episod de viață reală, ca soluții unice de supraviețuire, speranța și rezistența morală. Conceptul *rezistenței morale* (s.n.) este, de altfel, adesea întâlnit în mai toate filmele care abordează tema războiului. *Pianistul* lui Roman Polanski, *Lista lui Schindler* în regia lui Steven Spielberg și *Ticăloși fără glorie* al lui Quentin Tarantino sunt doar câteva titluri de pelicule în care curajul nu cedează.

În Joseph Haffmann, ipostază a omului sfârșit, Felix Alexa descoperă, între cuvânt și trăire, o alchimie miraculoasă a transfigurării, un echilibru între stările de exces de cerebralitate și cele de efuziune, tandrețe și acerbă gelozie. El tratează cu cinism damnarea la o masculinitate sterilă. O suită de numere de step, când lente în mișcări, lipsite de vitalitate, când de o forță a cadenței pașilor aproape de transă, au loc concomitent, contrapunctic, cu scenele „amoroase“ dintre Isabelle și Joseph, edificate ca plastică și sens cu mostre de fantezie, emanând o *lumină neagră* de autentică tragedie. În final, criza confruntării cu adevărul atinge apogeul, personajele, abil disimulate, mereu la pândă sub o mască mefistofelică imperturbabilă, dau senzația că sunt gata să ia foc, esențializând cu subtil rafinament fiecare detaliu. Felix Alexa are o știință sigură de a asocia pregnant caricaturalul cu parodicul, comicul cu grotescul, amintind de *Revizorul*⁸,



8. *Revizorul* de Nikolai Gogol. Teatrul Național București. Sala Atelier. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Axel Moustache, Vitalie Bichir, Marcelo Cobzariu, Armand Calotă, Andrei Huțuleac, Andrei Finți, Mircea Albulescu, Mihai Calotă, Claudiu Bleonț, Maia Morgenstern, Ilina Manolache, Ana Ciontea, Mihai Constantin, Marius Manole. Premiera: 2013.

o altă producție a sa de succes, păstrează constant personajele pe traiectoria trecut-prezent, le scormonește subconștiința încărcată de nedreptăți, frustrări, dezamăgiri, instincte și patimi refulate, suspiciuni, torturi morale și fizice, punctând semnificația anumitor scene, ca și când ar apela din *off* la vocea autorului. Discursul scenic conține un dramatism reflexiv puternic, cu valoare mnemonică, relevă o alchimie miraculoasă a transfigurării între cuvânt și trăire, înfățișează disperarea și neputința cu o intensitate implozivă, explorează un dramatism reflexiv, confirmând o mărturisire a pictorului Ion Nicodim: „Arta este singura putere care ne lasă iluzia că suntem deasupra trecerii și inevitabilității”⁹.

La piesa fraților Presniakov, *Terorism*¹⁰, am tranzitat la TNB foaierea trecând printre *Îngerii* lui Vladimir Șetran și *Grădinile suspendate* ale lui Ion Alin Gheorghiu. Privind cu atenție pânzele celor doi pictori, de pildă, am avut sentimentul că sunt pe punctul de a exploda în deformări succesive ale reflexelor culorii, capabile să producă efecte de perspectivă, dar și să ofere posibilitatea unei inițieri estetice. Ion Alin Gheorghiu scrie undeva: „Aș vrea să pictez cu mine/ Dacă întind mâinile și picioarele/ Ca o cruce greacă/ Acopăr pânza”¹¹. Confesiune care, după ce am văzut spectacolul, impetuos, cu o arhitectură sigură, cu concentrări de energii și compuneri de caractere puternice, s-a convertit în obsesie, stârnindu-mi în minte numeroase analogii. Desigur, regizorul recidivează, nu e la prima întâlnire cu textul în discuție. El l-a montat și în urmă cu aproximativ opt-zece ani pe scena Teatrului de



9. Ilinca Geze-Nicodim, *Ion Nicodim. Album*, București, Editura Humanitas, 2011.

10. *Terorism* de Oleg și Vladimir Presniakov, la Sala Atelier. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Claudiu Bleonț, Marius Bodochi, Adela Mărculescu, Irina Movilă, Andrei Finți, Tania Popa, Mihai Calotă, Răzvan Oprea, Florentina Țilea, Rodica Ionescu, Natalia Călin, Victor Țăpeanu, Laurențiu Andronescu, Darin Don, Luca Ciucan. Premiera: 2015.

11. <https://www.icr.ro/pagini/anamaria-smigelschi-conceptia-grafica-si-selectia-imaginilor-ion-alin-gheorghiu-album-editie-bilingva-romana-engleza-2004-192-p>.

Stat din Constanța. Să nu-l fi mulțumit ceea ce a comunicat atunci? Cert este că de *poveștile* (s.n.) destul de contondente ale fraților Presniakov nu scapi neatins. Structurate în șase scene (secvențe, tablouri), fiecare purtând un titlu, ele au continuitate una cu cealaltă, atât în planul acțiunii, cât și prin dozajul unor întâmplări și tensiuni paroxistice. Felix Alexa este și aici, ca în general în arta lui regizorală, specializat în analize la microscop ale sinonimelor terorii, cum ar fi spaima, groaza, frica (*vezi Revizorul, Butoiul cu pulbere*). El pictează în *Terorism* scenele-tablouri cu lama în pielea actorilor. Personajele reușesc să aducă astfel la rampă biografii stranii, distincte, într-un decor simplu, dar sugestiv, funcționând (de ce să mă opresc, odată intrată în joc?) ca un *passerpartout* ce încadrează o pânză care dă senzația că, dintr-o clipă în alta, va părăsi rama. Dacă, în reprezentația constănțeană, scenografia a aparținut Diane Ruxandra Ion, în noua versiune a regizorului, adept al schimbării, spațiul de joc e creat de Andrada Chiriac. Nu aș vrea să trec totuși mai departe fără să amintesc că spațiul de joc creează, printre geamantane, gadget-uri, elemente cu trimitere la visuri, iluzii etc., o stare limită, de așteptare a lui Godot. Scenele se derulează în crescendo, parcă ar fi elaborate într-un laborator psihanalitic, vin în prim-plan cu vieți eșuate, fără putință de salvare sub tăvălugul cotidianului. Secvența-prolog, intitulată *Aeroportul*, pe care aș numi-o, gândindu-mă la Bruegel cel Bătrân, *Parabola orbilor*, debutează sub semnul așteptării, cu acumulări de tensiune de la o replică la alta, într-un aeroport închis din cauza unei situații de urgență, provocată de amenințarea cu explozia unei bombe. Într-o societate expusă permanent neprevăzutului, în care „infernul sunt ceilalți”¹², cum ar zice Sartre, totul se îndreaptă către un profund conflict de factură psihologică, iar destinele oamenilor sunt puse sub semnul hazardului și terorii. În următoarea secvență, *Dormitorul*, se prefigurează cu sarcasm, la fel ca în *Amantii* lui Magritte, ceea ce ar trebui să fie, în viziunea Presniakovilor, o



12. Jean-Paul Sartre, *Teatru. Cu ușile închise*, traducere de Nicolae Minei [et al.], București, Editura RAO, 2020.

lume de creaturi nefericite, marcată clar de ideea că iubirea este un simulacru de durere, vinovație și plictis. Din amanta bovarică, după explozia pusă la cale în apartament de soțul înșelat, privirea reține o imagine macabră, a mâinilor *imortalizate* (s.n.) ca într-o fotografie. În *Pasagerul*, în urma adulterului descoperit și sancționat printr-o crimă, soțul-ucigaș e o apariție pregnantă, deși scena nu are loc la vedere, ci e relatată de personaj. *Parcul*, scenă-tablou cu substrat comic, mi-aș permite s-o plasez pe undeva prin vecinătatea *Semni-ficației timpului* a lui Dalí. Aici, evoluează două personaje feminine cu personalitate și farmec, portretizate diferențiat, o bunică de o cuceritoare duioșie și, respectiv, o doamnă în vârstă, fără urmași, rasiste în piesă și obligate la spovedanii. *Biroul*, imagine a unui veritabil viespar, e o altă secvență-tablou halucinantă, amintindu-l pe Bosch din *Purtarea crucii*, unde personajele sunt supralicitate *in extremis*, asemenea cablurilor de tensiune care, de prea multă încărcătură, nu mai rezistă și provoacă în cele din urmă scurtcircuit. Dereglările în angrenaj apar imediat ce se constată o absență în birou. O colegă, retrasă pentru o vreme în „camera de relaxare“, întârzie să-și facă apariția la locul de muncă. Totul culminează, producându-se un adevărat cutremur psihologic, cu descoperirea morții acesteia. Felix Alexa scormonește zone ale memoriei în care sunt stocate sentimentele și gândurile fiecărui angajat și fiecărei angajate, fiecărui prieten și fiecărei prietene. Spectatorul ia act astfel, cu milă și revoltă, de existențe traumatizate în momente de isterie și șoc, expuse unui ritual al deznădejzii, grotesc, tragic și hilar. În *Cazarma*, secvență ce trimite din nou la Dalí, și anume la *Războiul*, se reconstituie o scenă în care nepăsarea și indiferența devin componente care domină intrigă. Ca și când s-ar privi într-o oglindă a morții, afișând o expresie apocaliptică a alienării, subordonații Colonelului sunt împinși pe treapta de sus a demenței, în datele unor măști depersonalizate, împreună întruchipând o adevărată sarabandă a delirului. În fine, în *Avion*, scena-epilog, soțul înșelat, incapabil probabil să se detașeze de amintirea crimei, stă într-un scaun, asemănător celor din avioane, și retrăiește intens, obsesiv, cu o expresie de decrepitudine, momentul pregătirii uciderii

soției și amantului. Impresia de ansamblu e că toată cohorta foștilor pasageri din aeroport se găsește, cu mințile pierdute în imaginar, într-un ospiciu. Și, ca să rămân până la capăt în universul picturii, dar și fidelă cu ceea ce am încercat să demonstrez, îmi este greu să nu apropiu *Terorism de Strigățul* lui Munch. Preocupat să depășească o relatare pe orizontală a faptelor, deci consecvent poeticii sale și profesionalismului său exemplar, Felix Alexa își înscrie pe fișa lui de creație încă un spectacol lucrat cu minuțiozitate, reușind să foreze în subteranul tulbure al conștiințelor și să aducă la suprafață, alături de groază sau frică, și pietatea. Întreaga faună imaginată de frații Presniakov, cu unele personaje calme în aparență, cu un aer mucalit, cu altele secătuite, îngrozite, disperate, trăiește într-o realitate opresivă față de condiția umană, surprinsă în stuații-limită, ce nu îngăduie individului să-și afirme personalitatea.

*Orchestra Titanic*¹³ de Hristo Boicev este un poem filozofic-dramatic realmente provocator, revendicat din sfera literaturii născute sub semnul realismului magic. Voi face o ușoară referire aici la proza lui Mircea Eliade, în sensul în care fantasticul, atât de teoretizat în lucrările sale științifice, are ca punct de plecare sacrul camuflat în real, care oricând poate interveni asupra normalului. Faptul că dramaturgul își abandonează personajele într-o gară în care nu mai oprește niciun tren, obligându-le la o existență precară, trimite cu gândul la marile mișcări ce au pornit din extremitate și nu din centru. În spectacol, Felix Alexa subordonează piesa ideii de *teatru și iluzie* (s.n). Odată aleasă această modalitate de prezentare a lumii exterioare, aflată într-o gară mizeră, regizorul nu ezită să însceneze un tensionat proces de conștientizare a realului și a travaliului accederii către lumea interioară. El construiește, cu fantezie și inventivitate, un spectacol al deriziunii individului, cu accent pe dorința de



13. *Orchestra Titanic* de Hristo Boicev, Teatrul Național București, Sala Pictură. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Claudiu Bleonț, Mihai Constantin, Mihai Călin, Richard Bownockzi, Tania Popa. Premiera: 2018.

evadare dintr-un cotidian ostil, instaurând din start în scenă o stare paroxistică, bântuită de paradoxuri. Personajele stau în așteptare cu valizele (simbol transparent al călătoriei) pe marginea unui peron fantomatic, iritate până la nevroză, terorizate de demonii din interior și din afară, căci trenurile fie că întârzie să vină, fie că nu opresc, zădărniciind orice speranță. Cu efecte decisive pentru forma și dramatismul extrem al spectacolului, pentru profunzimea mesajului ce-l exprimă, decorul Andradei Chiriac redă minimalist o fostă stație feroviară din care nu au rămas decât pereții ciuruți de trecerea anilor, sugerând noțiunea timpului concentrat în obiect, în materie, în acea groapă de gunoi unde își fac veacul personajele, oameni ai străzii, cerșetori de viață, un soi de fantome ale propriului eu. Rând pe rând, zilnic, ei ies, slinoși, ponosiți, rebuturi ale societății, din adăposturile încropite din cartoane. Felix Alexa nu se cantonează însă în ceea ce se vede. Nu faptele în sine îl interesează, ci fenomenul general uman din spatele lor, comun sub diferite forme tuturor societăților. De aceea, el nu se mulțumește să dea doar răspuns la întrebarea dacă omul abandonează societatea sau societatea îl respinge la un moment dat. Conflictului din piesă – om-societate – îi amplifică, astfel, mult dimensiunea, angrenând tranziții sufletești concretizate în momente de emoție intensă. Dramele pierderii animalului îndrăgit, Katia-ursoaica, a funcției de șef de gară, a oportunității de a mai cânta diverse partituri etc. sunt totuși detalii pretextuale, deși creează în scenă o atmosferă și o energie speciale. Părăsind cumva schema, Meto, personaj substituit parcă regizorului, propune partenerilor săi de suferință, excelent portretizați fizic și psihologic, să se alinieze cu toții în fața căii ferate și să spere, jucându-și imaginar rolul de călător într-un spectacol al disperării. O echipă de admirabili interpreți, angajată cu disponibilități multiple în acea dublă călătorie în exterior și interior, suprapun și punctează sensibil ideea de situare a individului „în afara lumii”, devenind o sursă non-stop de autenticitate. Toți găsesc ceea ce Flaubert numea *le mot juste* ori, și mai exact, mai în acord cu semiotica spectacologică, tonul just. Dramaturgul însuși lasă să se deducă, pe de altă parte, în interviul

publicat de Anita Neagu în caietul-program¹⁴, că personajul cel mai expus speculațiilor este Harry. Asemenea unei călăuze, el îi invită pe fiecare dintre protagoniști în cufărul său, obiectul îndeplinind atribuțiile unei „camere obscure”¹⁵, de unde se revine în lumea reală doldora de revelații. Singurul care refuză *aventura cufărului* (s.n.) este circumspectul Meto, acela care a împlântat cuțitul în gâtul magicianului cu convingerea că l-a ucis. Dar, curios, asta nu se întâmplă. Comentatorii piesei lui Boicev din diverse țări îl apropie când de Godot din *Așteptându-l pe Godot*, când de Luca din *Azilul de noapte* sau de Virgiliu, cel care „călăuzește lumea în infern”¹⁶. Personal, sunt tentată să văd în el un *alter ego* al fiecăruia dintre bizarii locatari ai gării, o invenție a lor în accepțiunea unei șanse la salvare, un *homo duplex*, dacă nu e chiar Mefisto, ipostază întărită și de apariția sa șocantă dintr-un cufăr. Cred de aceea că el poate fi caracterizat perfect cu o sintagmă a lui Blaga, „întâmplătorul, capriciosul și providențialul în toate izbucnirile demoniului”, care în continuare precizează că „[d]emoniul este ieșirea din sine a divinității”¹⁷. Singura șansă rămâne iluzia. Iluzia nu e altceva decât un mod de viață, fie ea și vis, în care personajele etalează mască după mască într-o reprezentare complexă a vieții ca spectacol, implicit ca teatru, la un nivel subtil nuanțat de spiritualitate, de transfigurare. Tulburătoare este scenapantomimă a interpretării rolurilor muzicienilor de pe vasul Titanic, în care actorii prefigurează caractere distinct individualizate. Aceasta poate fi percepută ca o metaforă a artei în opoziție cu moartea. În secret, toți așteaptă sfârșitul. Din cele cinci personaje ce evoluează în *Orchestra Titanic*, singurul supraviețuitor va fi, la sfârșitul reprezentației, Doko, celelalte risipindu-se ca fumul. El așază melonul (uitat oare de Harry?) fahirului pe cap și rămâne, ca un personaj cehovian, în așteptare.



14. Caiet-program *Orchestra Titanic* de Hristo Boicev.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. Lucian Blaga, *Opere*, vol. 2, *Daimonion*, Chișinău, Editura Știința, 1995, pp. 141-177.

Felix Alexa citește de fiecare dată textele pe care le pune în scenă ca pe un obiect de meditație despre existență și destin, despre istorie și prezent. De fapt, cele patru dimensiuni enunțate nu sunt abordate pe felii, ci sunt subordonate unui discurs regizoral integrator, ele fac corp comun, fiind în deplină concordanță cu mijloacele de expresie și stilistice practicate. În esență, el nu e genul de regizor ce experimentează formal, experiențele avangardiste din devenirea actualui teatral sau din manifestările sale curente nu constituie un scop în sine, nu sunt menite să producă șoc la nivelul modului de scriitură al spectacolului, modificându-i semiotica în funcție de ceea ce vrea să spună și nu de cum spune. Modernitatea lui vine din substanța textului. Aici, lucrează și caută insolitul – cu un singur cuvânt, autenticitatea. El preferă echilibrul și rigoarea stilistică, având ca suport analogiile directe sau indirecte cu propria-i gândire și sensibilitate, atât existențial, cât și filosofic. Acesta e și motivul pentru care pleci de la spectacolele lui cu conștiința că ai participat la un ceremonial teatral solid edificat ca viziune și limbaje, cu prestații actricești admirabile. Cred, de aceea, că opera sa regizorală trebuie reevaluată în întregul ei, emițând o judecată de valoare care să-l așeze acolo unde îi este locul. Nu e ușor, firește, să se treacă peste prejudecăți conjuncturale și o suficiență (ignoranță) elitistă, ambele aparținând categoriei „teatrului mortal“, sintagma brookiană fiind valabilă deci și pentru critică, de vreme ce însuși Felix Alexa a optat pentru un statut cu totul aparte, hai să-i zic, parafrazându-l pe Sorescu, de singur printre regizori. Cuvântul „clasic“, folosit în ghilimele, chiar în titlul acestui comentariu, are rostul să definească o estetică teatrală ce acordă o importanță de fond alegerii și interpretării (lecturii) textelor, act decisiv, de-a lungul timpului, în tendința de reconectare, ca structură autonomă, a spectacolului la epoci și gusturi diferite, din perspectiva unor transformări radicale la care este supus în evoluția sa. Sunt detalii asupra cărora voi reveni cu mult mai multă aplicație analitică, deoarece ele vizează atât identitatea unei personalități creatoare, cât și o direcție artistică din teatrul românesc contemporan, deopotrivă de relevantă ca mesaj și forme de expresie.

Bibliografie

- BANU, George, *Livada de vișini. Teatrul nostru*, spectacol de Felix Alexa, fotografii de Mihaela Marin, traducere din limba franceză de Anca Măniuțiu, București, Editura Nemira, 2011.
- BANU, George, *Parisul personal. Autobiografie urbană*, București, Editura Nemira, 2013.
- BLAGA, Lucian, *Opere*, vol. 2: *Daimonion*, Chișinău, Editura Știința, 1995.
- CAIET-PROGRAM al spectacolului *Adio, domnule Haffmann* de Jean Philippe Daquere.
- CAIET-PROGRAM al spectacolului *Orchestra Titanic* de Hristo Boicev.
- GEZE-NICODIM, Ilinca, *Ion Nicodim. Album*, București, Editura Humanitas, 2011.
- KRAUSS, Nicole, *Marea casă*, traducere de Carmen Toader, București, Editura Humanitas, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul, *Teatru. Cu ușile închise*, traducere de Nicolae Minei [et al.], București, Editura RAO, 2020.

RITM

Raluca Blaga

DOI 10.46522/CT.2023.01.07

Abstract

Rhythm

This present study focuses on *The Company Thanks* (*Die Firma Dankt*), a performance produced by Radu Stanca National Theatre from Sibiu and directed by Theodor-Cristian Popescu. The premiere took place in 2015, but the performance did not get any critical attention. Therefore, this paper aims to reveal the specific directorial mechanisms used to stage Lutz Hübner's play.

Keywords:

The Company Thanks (*Die Firma Dankt*), Radu Stanca National Theatre Sibiu, Theodor-Cristian Popescu, interior direction, existential theatre

Sunt deja mai bine de trei luni de zile care s-au adunat în încercarea mea de a cuprinde în interiorul unor pagini *felul de fi* al spectacolului *Cu mulțumirile firmei*. Fiecare dintre aceste încercări de până acum a eșuat. Măsurând onest starea de fapt, nu pot începe capitolul acesta decât mărturisind motivele care m-au făcut să renunț la paragrafele, uneori paginile, scrise, dar pe care le consideram, recitindu-le, o trădare a spectacolului pe care-l port cu mine și astăzi, deși de la premiera sa au trecut aproape opt ani. Pe de o parte, pusesem deasupra mea o responsabilitate enormă: aceea de a prezenta într-o formulă analitică, *de o acuratețe de necontestat*, una dintre cele mai împlinite artistic puneri în scenă semnate de Theodor-Cristian Popescu, dar care, din perspectiva criticii de teatru autohtone, e ca și cum nu s-ar fi

întâmplat. Pe de altă parte, aveam de-a face cu o situație pe care mi-o doresc în cazul fiecărui produs artistic cu care intru în relație, dar care arareori se împlinește: spectacolul *Cu mulțumirile firmei* s-a transformat, în ceea ce mă privește, într-o bornă *existențială* semnificativă. Date fiind aceste două poziții, orice încercare de așezare în cuvinte a spectacolului mi se părea a fi echivalentă cu reducerea în dimensiuni și capacități a ceea ce propunea, în fapt, experiența teatrală la care îmi doream să fac referire. Cele scrise îmi apăreau, de fiecare dată, ca o trădare intelectuală a spectacolului. În cele din urmă, am înțeles că actul de a scrie despre acest eveniment teatral nu este nicidecum similar cu „vânzarea” sa în cuvinte. A scrie despre *Cu mulțumirile firmei* înseamnă, înainte de toate, necesara consemnare grafică a prezenței acestuia pe scena teatrală românească. Mult mai important însă, a scrie despre *Cu mulțumirile firmei* înseamnă conferirea unui sens acestei reprezentării teatrale. În mod cert, o astfel de acțiune stă sub semnul subiectivității. Însă la fel de cert este și faptul că teatrul (ca arta, de altfel), spațiu al solidarității/ coeziunii, presupune tocmai întâlnirea dintre două subiectivități care se descoperă, pentru a-și recunoaște una alteia, dincolo de ceea ce le diferențiază, anumite particularități comune. Până la urmă, mi-a devenit clar că *teatrul existențial*, în general, și, în particular, tipul de *teatru existențial* pe care îl gândește artistic prin spectacolele sale regizorul Theodor-Cristian Popescu caută tocmai o astfel de relație activă, subiectivă, cu receptorul. O astfel de relație nu are cum să fie *de necontestat*. Așadar, paginile pe care le aveți în față își propun să înregistreze (atât cât pot să o facă o sumă de propoziții și fraze) prezența acestui spectacol, precum și să dea seamă, evident, din dreptul unei ferestre *a cuiva*, despre tipul de *teatru existențial* la care ne invită, de regulă, Theodor-Cristian Popescu.

Încă de la primele sale spectacole, regizorul aici analizat se declară adeptul unui demers teatral clasic. Pentru a evidenția această poziție, am ales un fragment, parte a unui interviu realizat de Silvia Obreja în jurul premierei cu spectacolul *Privește înapoi cu mânie* (1995): „Cei care fac teatru se împart în două categorii cu multiple diviziuni: unii care iau textul și încearcă să exploreze bogăția lui și să transmită

cât mai mult spectatorului din ceea ce conține, și alții care iau textul ca pretext pentru a-și transmite prin el propriile obsesii, propriile căutări. Unul dintre artiști vede în text un bulgăre de aur pe care trebuie să-l extragă, iar altul vede în el o formă pe care-și calchiază propria problemă interioară. Ambele pot duce la mari spectacole. Ambele reprezintă mari zone de interes – în funcție de personalitatea fiecărui artist. [...] Eu optez pentru prima formă ca structură. Mie mi se pare că un text îmi vorbește într-un anumit fel, și eu mă simt chemat să scot din el atât cât pot, cât simt că trebuie. Mă lasă mult mai liber față de mine însumi. Eu sunt tentat să exprim în fiecare spectacol pe care îl fac aceleași obsesii, la nesfârșit. Or, această formă pe care o fac mă eliberează mai mult. Subordonându-mă textului, el este cel care mă poartă... într-un tărâm al lui”¹.

În vederea paginilor care urmează, mi se pare important să ne oprim pentru o clipă asupra motivației formulate împreună cu această opțiune. Deoarece alege ca între subiectivitatea auctorială și cea regizorală să se instaureze o relație dialogală, pentru Theodor-Cristian Popescu teatrul devine tărâmul potrivit al întâlnirii dintre subiectivități. Recunoscându-și limitele propriei percepții, regizorul se lasă purtat de spațiul întâlnirii cu celălalt și de o altă perspectivă care vine la pachet cu această întrevvedere. Relația ierarhică rezultată nu este nicidecum echivalentă cu o supunere oarbă. Mai degrabă, ea trebuie privită asemenea unui act de generozitate care traduce încrederea în celălalt și în potențialul său de a intra în contact cu aceeași realitate, însă din dreptul unei ferestre diferite. Astfel, regizorul începe o călătorie într-un tărâm distinct de cel pe care-l poate instaura propria conștiință, pavat însă cu aceleași preocupări chinuitoare. După cum aflăm dintr-un alt interviu apărut în timpul lucrului la spectacolul *Plastic* (2017), în acest ținut al între-vederilor sunt invitați să pășească apoi și colaboratorii care participă la



1. Silvia Obreja, „Interviu cu regizorul Theodor-Cristian Popescu: «Eu personal ader la un tip mai clasicizat de teatru»”, în *Ambasador*, anul I, nr. 2, 1995, p. 30.

construcția producției teatrale: „ideal pentru mine e ca fiecare artist cu care colaborez să aibă individualitate puternică și să aducă o contribuție creativă la spectacol. Pe mine nu mă satisfac colaboratorii care îmi zic: «Spune-mi ce să fac și fac!». Mă aștept că toți artiștii invitați într-un proiect să fie liberi, să își cultive creativitatea și să mă surprindă cu ceva în interiorul cadrului pe care l-am definit, astfel încât să mă determine să creez un alt fel de spectacol decât m-aș fi gândit inițial”². Încă de la *Piesă cu repetiții* (1993), prima punere în scenă realizată în timpul anilor de studenție într-un teatru profesionist, Theodor-Cristian Popescu îi adresează și spectatorului o chemare similară: „îl consider pe spectator un contemporan matur și inteligent. Cu acest spectacol eu nu-i dau explicații, dar îi pun întrebări și probleme; emit spre el semnale care să-l determine să comunice”³. Gândind teatrul asemenea unei întovășiri a diverselor reprezentări individuale despre realitate, regizorul nu face altceva decât să se alăture viziunii stereoscopice a teatrului pe care o recomanda și Peter Brook⁴.

Pentru a observa etajul de la care Theodor-Cristian Popescu își propune să intre într-o relație dialogală nu doar cu spectatorul, ci cu toți artiștii implicați în construcția unui spectacol, ne pot fi de ajutor și alte mărturisiri. În primul rând, m-am oprit asupra unei afirmații publicate în caietul-program al spectacolului *Trilogia belgrădeană* (2000), prin care regizorul își argumentează alegerea piesei ce poartă semnătura Biljanei Srbljanović: „Dacă piesa Biljanei ar fi fost scrisă de pe puternice poziții filo-sârbe, nu m-ar fi interesat. Dacă piesa Biljanei ar fi reprezentat un argument pentru bombardamentul



2. Iulia Rîpan, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată”, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reacționeze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 6 februarie 2023.

3. Theodor-Cristian Popescu, *Piesă cu repetiții*, caiet-program, p. 5.

4. Vezi Peter Brook, *Punct și de la capăt. 40 de ani de explorări în teatru, film, operă*, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2018, pp. 16-18.

NATO asupra Belgradului, nu m-ar fi interesat. Dar piesa Biljanei vorbește despre niște tineri ale căror vieți intră în mecanismul unui conflict ciudat, aproape suprarealist. Identitățile lor sunt podurile și clădirile sfărâmate de bombardamente⁵. Din citatul ales, se poate lesne observa modalitatea în care regizorul preferă să exploreze în spectacologia sa mai degrabă individualități identitare angrenate într-o ciocnire stranie care sfârșește prin a le dezintegra, decât să se concentreze ideatic asupra anumitor circumstanțe politice sau sociale intransigente. Eliminarea din ecuația artistică a cadrului politic clar identificabil sau, mai bine spus, evitarea adoptării unor poziții care ar putea închide prin înseși prezența lor contextul dialogal devine, poate, mult mai transparentă dacă ascultăm o parte a unui interviu realizat de Patrick Brad cu ocazia lucrului la spectacolul *Privește înapoi cu mânie* (1995): „Furia lui Jimmy Porter și a personajelor ce gravitează în jurul lui este, în esență, protestul împotriva unei astfel de societăți care în România n-a venit încă, dar îi vedem semnele. Pentru a nu confunda protestul lor uman cu o anumită propagandă de stânga, am eliminat din text pasajele despre proletariat [...]. Izolarea în care se retrage Jimmy Porter în această mandsardă este de fapt izolarea unui individ ultrasensibil⁶.”

Optând astfel, consider că Theodor-Cristian Popescu se alătură unor poziții similare precum cele pe care le afirmă, între alții, prin teatrul lor, regizorii Krzysztof Warlikowski și Radu Penciulescu. Într-un dialog despre liberul arbitru în viață și dramaturgia shakespeariană, regizorul polonez își dezvăluie și el opțiunea în favoarea unei perspective centrate asupra omului, în detrimentul circumstanțelor exterioare: „nu vreau să arăt funcționarea mecanismelor istorice, căci este ceva ce nu se poate realiza. [...] Independent de realitatea în care ne găsim, este mai interesant să vedem ceea ce se creează între



5. Theodor-Cristian Popescu, „Timpul nu mai are răbdare”, în caietul-program al spectacolului *Trilogia belgrădeană*, material preluat din arhiva Companiei Teatrale 777, p. 3.

6. Patrick Brad, „La baza relațiilor dintre oameni să stea adevărul! Interviul cu regizorul Theodor-Cristian Popescu, în *Realitatea*, anul I, nr. 7, 1995.

oameni⁷. În spectacolele sale, Radu Penciulescu plecase, de asemenea, „în căutarea unei umanități”⁸. Direcția devine evidentă dacă ascultăm dialogul său cu Marica Beligan. Chestionat în legătură cu începuturile sale profesionale ca ziarist, Radu Penciulescu vorbește despre relația dintre cele două medii, jurnalism și teatru, afirmând: „sunt două încercări de a înțelege lumea și evenimentele ei, și de a urmări reflexul lor în conștiință”⁹. Atunci când construiești un univers scenic, această acțiune de urmărire a felului în care se reflectă în conștiință lumea și evenimentele care o compun presupune să te plasezi tu, ca regizor, „la aceeași înălțime ca și personajele”¹⁰. Aceeași înălțime ca aceea pe care o au personajele reclamă, susținea același Radu Penciulescu, scoaterea din ecuație atât a admirației excesive, cât și a disprețului față de acestea.

Așadar, nivelul de la care își propune Theodor-Cristian Popescu să intre într-o conversație artistică cu dramaturgii, cu cei pe care și-i alege drept colaboratori, precum și cu spectatorul care va lua parte la produsele sale teatrale, este cel la care locuiește conștiința umană. Teatrul căruia îi dă naștere devine spațiul în care se întâlnesc punctele distincte care vorbesc despre intuițiile pe care ființele umane le au cu privire la propria existență. Teatrografia sa se înscrie astfel în sfera *teatrului existențial*, care le este propriu, între alții, și regizorilor menționați anterior. Înțeleg prin sintagma *teatru existențial* acel teatru care are în centrul său existența individului și conflictele care „decurg din confruntarea individului cu datul existenței”¹¹. În *teatrul existențial*, unitatea de măsură este,



7. Piotr Gruszczyński, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză de Monica Grădinaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, 2010, p. 54.

8. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului – mărturisiri și convingeri. Radu Penciulescu în dialog cu George Banu”, în *România literară*, anul 43, nr. 33, 19 august 2011, p. 17.

9. Marica Beligan, „Cine ești dumneata, Radu Penciulescu?”, în *Tri-buna*, anul XIV, nr. 47 (721), 19 noiembrie 1970, p. 6.

10. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului”, art. cit., p. 17.

11. Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*, traducere din engleză de Bogdan Boghițoi, București, Editura Trei, 2012, p. 16.

de fiecare dată, perspectiva umană subiectivă. *Teatrul existențial* urmărește, sondează și explorează omul în momentul confruntării sale cu grijile fundamentale, fără însă a-l evalua pe individ. Pe masa *teatrului existențial* se află grijile fundamentale existențiale, între care primează „confruntarea cu propria moarte, anumite decizii ireversibile sau prăbușirea anumitor eșafodaje ce furnizau un sens vieții”¹², libertatea sau sensul propriei existențe. Întrucât propune „înfruntarea obstacolelor”¹³, *teatrul existențial* ne invită la o experiență teatrală în care „nu trebuie să simplificăm nimic”¹⁴. Datorită acestei complexități, *teatrul existențial* este echivalent cu „o nouă expediție în Himalaya”¹⁵ și, ca orice astfel de călătorie care ne testează limitele, „îmbogățește”¹⁶. Deoarece nu-și propune să transmită informații, mesaje sau norme de conduită și comportament, efectele *teatrului existențial* nu pot fi cuantificate imediat. Însă ele se resimt asemenea unei pastile care-și eliberează treptat substanțele: în timp și, de fiecare dată, în raport cu alte evenimente existențiale.

Dacă accepți efortul pe care-l presupune o asemenea *întrevvedere* teatrală, întâlnirea cu un asemenea spectacol se poate transforma într-o adevărată bornă *existențială*. Este tocmai ceea ce mi s-a întâmplat la contactul cu producția Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, *Cu mulțumirile firmei*.

Nu este pentru prima dată când Theodor-Cristian Popescu alege să pună în scenă o piesă a cărei acțiune se petrece în mediul corporatist. Textul dramatic scris de Lutz Hübner se alătură unui program regizoral pe termen lung, „axat pe întrebări privind efectul forțelor economice ale lumii contemporane asupra aspectelor celor mai intime ale vieților noastre”¹⁷.



12. *Ibidem*.

13. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului”, art. cit., p. 17.

14. Piotr Gruszczyński, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză de Monica Grădinaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, 2010, p. 55.

15. *Ibidem*, p. 44.

16. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului”, art. cit., p. 17.

Din această serie de proiecte fac parte (până la data scrierii acestor rânduri), pe lângă producția Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, și spectacolele *Top Dogs* de Urs Wiedmer – pus în scenă la Teatrul Mic din București (2015), *Push Up 1-3* de Roland Schimmelpfening – producție a Universității de Arte din Târgu Mureș (2016), *Vârful aisbergului* de Antonio Tabares – realizat la Teatrul Clasic „Ioan Slavici” Arad (2016), *Camera mea frigorifică* de Joël Pommerat – montat la Teatrul „Szigligeti” din Oradea (2016), *Consiliu de familie* de Cristina Clemente – realizat pe scena Teatrului de Nord Satu Mare (2018), precum și *Aventura* de Alfredo Sanzol – produs de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (2018). Consider că, dintre toate producțiile care alcătuiesc acest program regizoral, spectacolul realizat pe scena Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu este exponentul cel mai împlinit artistic.

Piesa *Cu mulțumirile firmei*, scrisă de dramaturgul german Lutz Hübner în colaborare cu Sarah Nemitz, ne propune întâlnirea cu Adam Krusenstern, directorul de departament al unei firme. La cei patruzeci și cinci de ani ai săi, personajul central al piesei se confruntă, odată cu schimbarea conducerii companiei, cu un mediu în care se desfășoară un val masiv de concedieri. Invitația de a petrece un weekend la casa de vacanță a companiei îi trezește neliniști. La reședința nobiliară folosită uneori drept cadru pentru ședințele de evaluare, Krusenstern se întâlnește cu o echipă formată majoritar din tineri, dar este pus față în față și cu o realitate neașteptată: noi principii și reguli par să guverneze politica de conducere a companiei, precum și relațiile dintre angajați. Sandor, tânărul de doar douăzeci și ceva de ani, admirator al lui Andy Warhol, va ocupa funcția de conducere și, odată cu implementarea noilor sale concepte economice și de *leadership*, se pare că istoria veche de o sută de ani a firmei va pătrunde într-o nouă eră. Pentru Adam Krusenstern, toate acestea înseamnă confuzie, dar și imposibilitatea de a mai găsi căi de comunicare sau de relaționare cu cei din jur. Constrâns să-și dea demisia,



17. Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris, p. 52.

refuzând însă plecarea, va ajunge să-și piardă cumpătul, va fi apoi umilit, pentru ca, în cele din urmă, să capituleze, acceptându-și ieșirea de pe scena companiei căreia i-a dedicat nouăsprezece ani și patru luni din viața sa. Senzația pe care ți-o conferă la lectură piesa dramaturgului Lutz Hübner este cea a întâlnirii cu un personaj pe care îl așteaptă o teribilă ascensiune, urcarea începe cu dificultate, iar, odată ajuns în vârf, asaltul antrenează, la coborâre, un ritm covârșitor, aproape de neîndurat. Finalul acestui traseu aduce, însă, odată cu conștientizarea drumului parcurs, răstimpul unei revelații.

Concentrându-și atenția asupra nivelului existențial al textului dramatic, regizorul Theodor-Cristian Popescu este de părere că piesa scrisă de Lutz Hübner „se construiește în jurul spaimei de îmbătrânire”¹⁸. Pornind de la aceste impulsuri, direcțiile sale artistice au condus către a realiza „scenic o energie de farsă, de joacă, de petrecere; trupuri abandonate hedonismului. În ceea ce-l privește, omul vechi nu se poate adapta când lucrurile nu mai au sens, colapsează. Spectacolul e alcătuit prin urmare din mai multe scene ce încep cu treziri ale sale, ca niște treziri din vis într-o realitate ce se populează din nou cu oamenii cei noi, care instalează un nou vis, o nouă joacă, o nouă farsă”¹⁹. Pentru a dezvolta grafic liniile directe ale spectacolului rezultat, putem face apel la cuvinte precum *binar*, *mărginit* și *reverie nostalgică*. Sensul acestor cuvinte se topește în osatura produsului teatral intitulat *Cu mulțumirile firmei*. Ritmul, ca mod fundamental de a picta teatral, este folosit de regizor pentru a face vizibile structuri, distanțe și tensiuni emoționale. În cazul producției realizate la secția germană a Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, fiecare dintre compartimentele artistice care au contribuit la realizarea punerii în scenă – fie că este vorba de coregrafia semnată de Fatma Mohamed, fie de scenografia, video-ul și *light design*-ul compuse de Mihai Păcurar, împreună cu excepționalii actori Daniel Bucher, Anca Cipariu, Valentin Spăth, Ali Deac și Johanna Adam – au potențat constituirea



18. *Ibidem*, p. 47.

19. *Ibidem*, p. 48.

unor *prezențe* scenice și revelarea interiorului acestora. Drept urmare, consider că principalul instrument la care a făcut apel Theodor-Cristian Popescu în redarea scenică a textului semnat de Lutz Hübner este reprezentat de *regia interioară*.

Sintagma *regia interioară* îi aparține lui Camil Petrescu și a fost aleasă drept titlu generic pentru a însoți o serie de trei articole publicate în prima ediție, din anul 1936, a volumului *Teze și antiteze*²⁰. În aceste pagini, autorul român își propune să definească „regia adevărată, regia în sensul superior al cuvântului”²¹. Pentru a-și atinge obiectivul, el face o trecere în revistă a drumului pe care l-a urmat direcția de scenă la începutul secolului XX, apreciind eforturile celor care și-au formulat drept obiectiv dezbrăcarea teatrului de hainele realismului, ale naturalismului și ale verismului. Regia a reușit să realizeze progrese apreciabile, însă s-a ajuns într-un punct în care, „scăpat de sub tirania și bunul plac al actorului-stea, teatrul din ultimul timp a intrat sub tirania regisorului [*sic!*] estet”²². Totodată, Camil Petrescu observă faptul că, „în general regia nouă a însemnat o bucurie a ochiului”²³. Însă, afirmă autorul, ar exista un etaj superior al regiei, un nivel la care arta direcției de scenă poate atinge dimensiuni și complexități ce depășesc estetismul: „atunci însă când [...] se realizează în scenă o viață intensă, excepțională, de o amploare și de o adâncime impresionantă, o viață complexă care să cuprindă un întins registru din gama simțirii omenești, avem de-a face cu un mare regizor”²⁴. Pe acest palier, se găsește potențialul extraordinar al regiei interioare²⁵.



20. Sub același titlu generic (*Sensul „regiei interioare”*) apar aceleași trei articole („«Revoluția» decorului”, „Text și regizor”, „Pagina de ciornă”) și în volumul Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

21. Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936, p. 315.

22. *Ibidem*, p. 311.

23. *Ibidem*, p. 313.

24. *Ibidem*.

25. În alte articole sau texte teoretice publicate ulterior, Camil Petrescu folosește expresii precum *regie concretă* sau *regie autentică* pentru a-și descrie propria concepție fenomenologică cu privire la arta punerii în scenă.

Pentru Camil Petrescu, „teatrul nu este și nu poate fi altceva de cât [sic!] o întâmplare cu oameni”²⁶. Drept urmare, fostul director al Naționalului bucureștean acordă o importanță extraordinară cunoașterii care se bazează pe intuiție și realității care se filtrează cu ajutorul conștiinței lucide: „nu putem cunoaște nimic *absolut*, decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc”²⁷. În *Addenda la Falsul tratat*, Camil Petrescu subliniază că punctul de atenție al autorului ar trebui să fie reprezentat de conștiința umană, „în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul în esența lui, în loc să fie dirijat de un *Fatum* de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, [...] [n.a. este] în conștiința eroiului, cu propriile lui reprezentări”²⁸.

Pentru ca aceste acte revelatorii să poată fi însă înregistrate sau remarcate (de spectator, în cazul unei producții teatrale), este absolut nevoie ca „personajul pisc”²⁹ al întâmplărilor dramatice să fie plasat în mijlocul unor variabile care traduc un mediu concret. Concretul dramatic (sau cel scenic, în cazul unei echivalări teatrale) poate părea tern, plictisitor, incolor, mustind de platitudini; adeseori, i se reproșează lipsa de acțiune și vitalitatea sau ritmul defectuos. Însă un astfel de mediu (sau, mai bine spus, „multiplicitate concretă”³⁰ – dacă este să apelăm la cuvintele lui Camil Petrescu) este absolut necesar dacă vrem să urmărim schimbările care se produc în conștiința unui personaj (personaj înțeles într-o manieră complexă, nicidecum ca identitate schematizată). Peste ani, o idee similară cu cea a multiplicității concrete o întâlnim



26. Camil Petrescu, „«Fapta» de Lucian Blaga”, în Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936, p. 330.

27. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, nr. 11, noiembrie 1945, p. 389.

28. Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. cit., pp. 175-176.

29. *Ibidem*, p. 183.

30. *Ibidem*, p. 176.

și la regizorul german Thomas Ostermeier. În eseu dedicat punerilor în scenă având la bază piesele lui Henrik Ibsen, Ostermeier vorbește despre o parte expozitivă a pieselor lui Ibsen care, în cazul directorului de scenă interesat de comportamentul uman cotidian, se poate dovedi de o extraordinară bogăție. În acest interval al poveștii, noi, ca regizori, afirmă Ostermeier, „putem fi foarte nuanțați, putem arăta cum se mișcă corpul în spațiu, cum se apropie un corp de altul, cum își strâng mâna oamenii, cum își vorbesc fără să se privească, cum încearcă să «joace», prefăcându-se că au o viață fericită etc”³¹.

Revenind la teoria lui Camil Petrescu, trebuie subliniat că actele de cunoaștere pe care le înregistrează personajul principal, adeseori contradictorii și, de fiecare dată, izvorâte din intersecția cu multiplicitatea concretă, se adună, generează un plus de tensiune, pentru ca, în final, cu luciditatea și obiectivitatea propriei conștiințe, să conducă către o revelare. Însă, susține autorul român interbelic, este absolut necesar, pentru a putea observa această dezvăluire înregistrată de conștiința personajului, să existe această întâlnire dintre conștiință și concret: „faptul că două date, oarecare în ele însele, dar indispensabile, dau ceva cu totul excepțional în conjunct este cel mai greu de înțeles și de aci au ieșit toate rătăcirile în critica timpurilor”³². Drept urmare, țelul prim al regiei interioare ar fi acela de *a face vizibil scenic* acest conjunct. Este tocmai ceea ce i-a reușit echipei artistice conduse de Theodor-Cristian Popescu în spectacolul *Cu mulțumirile firmei*.

Spațiul scenic gândit de Mihai Păcurar pentru acest spectacol imaginează un mediu în care ingrediente precum betonul, texturi de canapele și plante verzi, agățătoare, se amestecă în proporții și la distanțe considerabile unele de altele. Fundalul scenei este configurat astfel încât să dea impresia că ne aflăm în fața unui imens bloc de beton. Sunt cât se poate de vizibile direcțiile în care se îmbină plăcile din care este



31. Thomas Ostermeier, „A citi și a pune în scenă Ibsen”, în Thomas Ostermeier, *Teatrul și frica*, traducere în limba română de Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2016, p. 97.

32. Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, ed. cit., p. 182.

alcătuit zidul; la fel de vizibile sunt și locurile/ găurile prin care aceste bucăți au fost fixate. Astfel, linii verticale și orizontale sau punctele situate, de fiecare dată, la distanțe egale, și care intră în alcătuirea dominantului zid de beton dau naștere unui ritm bazat pe succesiunea continuu-discontinuu. În punctul de aur al fundalului scenic, o „ruptură” întrerupe desfășurarea monotonă a construcției ridicată pe verticală. Pe acolo, în punctul culminant al decorului, la adăpostul unei surse calde de lumină, nenumărate plante verzi se agață, în forme curbate, de zid. Astfel, un tempo bazat pe secvența animat-inanimat/ vitalitate-inerție generează noi vibrații senzoriale. Împletirea celor două cadențe stârnește senzații neliniștitoare. O canapea de dimensiuni considerabile, două taburete și o masă dreptunghiulară sunt dispuse, mult prea ordonat, în centrul spațiului de joc, formând un ansamblu de o geometrie clară și precisă. De-a lungul desfășurării spectacolului, componentele menționate anterior vor fi într-o constantă deplasare. Înălțimea elementelor de mobilier pierde în confruntarea cu zidul de beton din fundal. Culoarea din materialele acestor mobile este neprimitoare. La începutul spectacolului, lumina care inundă spațiul este una rece, glacială. La primul contact cu atmosfera scenică, senzația predominantă este cea a unui mediu neospitalier. În interiorul acestui peisaj teatral, zgomotul senzorial care se naște odată cu descoperirea elementului uman traduce, în ceea ce-l privește pe acesta din urmă și în raport cu restul componentelor, impresia de mărginire/ finitudine/ întindere limitată. Canapeaua, spațiul al confortului și al momentelor de relaxare, ascunde *prezența* lui Adam Krusenstern (Daniel Bucher), directorul de departament aflat la reședința de vacanță a companiei. Culorile costumului pe care-l poartă fac ca silueta acestuia să se piardă în intervalul obiectului de mobilier. Petrecută pe neașteptate, trezirea din somn a lui Adam Krusenstern dă startul seriei de evenimente care va conduce, în finalul poveștii, către plecarea sa din firmă.

Tot ceea ce a fost gândit scenic pentru spectacolul *Cu mulțumirile firmei*, de la acest prim moment al trezirii personajului Adam Krusenstern și până la încheierea seriei de întâmplări în care acesta este prins, își poate lua drept călăuză

afirmația regizorului Grzegorz Jarzyna: „corpul nostru nu minte, el e vehiculul prin care se exprimă emoțiile noastre, adevărul nostru”³³. Corpul reprezintă poarta noastră de contact cu lumea și elementele care o compun. El preia impulsuri, le traduce energetic și emoțional, le înmagazinează mental și, apoi, le redă, din nou, lumii. Prin stări și senzații, corpul nostru modelează, absoarbe și percepe, în același timp, realitatea. Întâlnirea dintre corpuri este echivalentă cu întâlnirea dintre percepții ale realității și adevăruri traduse senzorial. Niciun alt spațiu nu pune toate acestea într-o lumină mai potrivită decât scena de teatru. Acolo, adevărurile corporale expuse privirii magnetizează, tulbură, terorizează, fascinează. Prin acest corp al actorului și datorită lui, reușim să ne legăm de lumea ficțiunii. În mijlocul iluziei ficționale, în interiorul peisajului construit teatral și al sonorității care folosește cuvintele altcuiva, corpul actorului reprezintă adevărul care respiră același spațiu și același timp cu noi, spectatorii, cei care ne întâlnim existențial cu existența sa. În urma acestei întâlniri, mai bine spus, dacă este să ne folosim de experiența neuroștiinței și a neuronilor-ogindă, în urma acestei ogindiri, corpul actorului pe scenă este corpul nostru *ca și cum el ar fi acolo*. De aceea, nimic pe o scenă de teatru nu are o putere mai mare decât acest corp. Însă, atunci când corpul actorului și prezența sa reușesc să se transforme în corporalitate, se întâmplă ceva tulburător.

„Orice prezență obsedează”³⁴, considera Camil Petrescu. Totodată, autorul român interbelic ne avertizează că nu orice este prezent se constituie, din punct de vedere fenomenologic, în act de prezență: „teatrul este act. Acțiunea este altceva. Actul e în *conștiința tradusă*, acțiunea este automată. Când se critică o lucrare că nu are acțiune, în sensul vechi, se greșește. Acțiune, cum am spus, nu înseamnă mișcare multă pe scenă, întâmplări multe, agitație, ci acțiune în sens de trăire;



33. Theodor-Cristian Popescu, „Realități”, în *Teatrul azi*, anul XX, nr. 12, decembrie 2019, p. 154.

34. Camil Petrescu, „Modalitatea artistică a teatrului”, în Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, editura Eminescu, 1983, p. 284.

o piesă trebuie să aibă multă prezență și trăire, corporalitate efectivă, deci nu prezență de corpuri. Dacă în reprezentăția simbolică, actul esențial nu e trăirea însăși cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic, în așa măsura că nici nu pot fi numiți actori autorii lor, avem o nouă categorie de spectacole, în care interesul spectatorilor este pentru actul trăirii înseși, pentru modalitate. În asemenea spectacole, *obiectul este suficient în prezența lui*, deși efectul nu este o înregistrare cognoscitivă simplă, ci o elaborare, un nou adaos, care-l transformă în *valoare*, deși acest fapt nu s-a remarcat până acum³⁵.

În spectacolul *Cu mulțumirile firmei*, actorului Daniel Bucher îi reușește din plin tocmai constituirea scenică a unei astfel de *prezențe* obsedante. Prin pozițiile sale corporale, prin gesturile și emoțiile înscrise în mâinile și pe fizionomia sa, actorul izbutește să încorporeze replici ale textului dramatic, traducând, odată cu actul lor scenic, și nivelul existențial al spectacolului. Corpul său devine un spațiu pe a cărui suprafață, prin grafii emoționale, filtrate conștient, sunt trăite, între altele, replici precum: „Cine e adversarul meu?”³⁶, „Admiteți că există situații care sunt mai mari decât individul?”³⁷, „De ce nu m-a pregătit nimeni pentru asta?”³⁸, „Deodată, viața s-a terminat, tu nu mai participi la joc?”³⁹. Corpul său nu lansează informații, ci afirmă, prin ritmuri succesive ale umărului stâng, neliniște, teamă, nesiguranță, început de încredere, o urmă importantă de vitalitate (care apoi se pierde în confruntarea cu celelalte prezențe), confuzie, revoltă, forță distrugătoare și autosabotare, urmate de o liniște revelatoare. Semnele înscrise pe corpul său – mijlocul vieții și corpolența – se întâlnesc în același spațiu și în același timp cu semnele înscrise pe corpul celorlalți actori – vitalitate, tinerețe, cărora li se adaugă, atent coregrafiate, nedumerire, voieșie, încredere, obediență. Întrucât și-a propus să construiască un



35. *Ibidem*, p. 289-290.

36. Lutz Hübner, *Cu mulțumirile firmei*, traducerea de Victor Scora-deț, manuscris, p. 14.

37. *Ibidem*, p. 32.

38. *Ibidem*, p. 27.

39. *Ibidem*, p. 34.

spectacol despre spaima de îmbătrânire, Theodor-Cristian Popescu alege să se concentreze asupra acestor corpuri și le urmărește potențialul înscris de propria lor prezență scenică. Știe însă că această energie posibilă nu poate fi activată mai bine decât de existența în echipa artistică a unui coregraf. De altminteri, foarte puține sunt spectacolele pe care le-a pus în scenă și care să nu fi beneficiat de prezența unui asemenea colaborator. În caietul-program al producției *DaDaDance* (1999), un spectacol gândit de propria sa companie teatrală de la acea vreme tocmai pentru a explora interferența dintre teatru și dans, regizorul aducea în prim-plan capacitatea dansului contemporan de a descătușa „energii și tipare mentale”⁴⁰. Este ceea ce le reușește cu asupra de măsură coregrafei spectacolului, Fatma Mohamed, și actorilor care fac parte din distribuția producției sibiene.

Suntem undeva după mijlocul spectacolului *Cu mulțumirile firmei*. Atmosfera neprimitoare, lumina rece și peisajul glacial de la începutul reprezentației s-au metamorfozat. Scena este acum înconjurată de întuneric. Nu se mai observă urmele impunătorului perete de beton. În mijlocul spațiului de joc, o lumină de o culoare primară, fundamentală – galbenul – și tonul său – unul cald – decupează locul de înfruntare dintre prezențele corporale ale lui Adam Krusenstern (Daniel Bucher) și Sandor Meyer (Valentin Späth). Prin întuneric, proiectată pe fundalul de beton, observi și auzi o ploaie care cade puternic. Pe lângă masa joasă și canapeaua din imediata ei apropiere, împrejurul lui Adam Krusenstern se simte prezența corporală a lui Sandor Meyer. Tânărul își dorește să afle cum este atunci când trăiești senzația de a nu mai fi parte a jocului, cum te simți atunci când se încheie viața ta în cadrul firmei căreia i-ai dedicat aproape douăzeci de ani. Impresia puternică pe care mi-o lasă scena aceasta are de-a face doar la un prim nivel cu viața companiei la care lucrează cei doi. Dincolo de acest strat, se află o senzație pe care o percep visceral, ca și cum corpurile de pe scenă mă contaminatează: tot ceea ce e tânăr își va pierde vigoarea, tot ceea ce trăiește moare, vitalitatea unui moment



40. Theodor-Cristian Popescu, *DaDaDance*, caiet-program, p. 3.

cheamă inerția timpului care-i urmează, există un ritm binar al vieții și o mărginire a tot și a toate, acesta este jocul natural al vieții și al morții. În acest punct al spectacolului nu am cum să nu mă gândesc la mine, nu am cum să nu-mi simt și eu propria-mi finitudine și propriu-mi dat existențial. Adam de azi a fost ieri Sandor. Pe fiecare dintre noi, mai devreme sau mai târziu ne așteaptă același lucru, va afirma câteva scene mai târziu John (Ali Deac).

Nu cred că am simțit vreodată mai puternic decât în această secvență a spectacolului *Cu mulțumirile firmei* definiția teatralității, așa cum a fost ea formulată de Hans-Thies Lehmann. În ciuda densității teoretice care împânzește fiecare dintre volumele sale, consider că doar cineva cu o profundă sensibilitate artistică și care a înțeles la adevărata sa adâncime teatrul putea să ofere o astfel de definiție a specificului acestei arte. Teoreticianul german susține că „teatrul este, în măsura în care în el emițătorul și receptorul îmbătrânesc împreună, un fel de «Intimation of Mortality» [...] Prin faptul că [...] teatrul insistă asupra unui spațiu-timp comun al mortalității (și constă din el), el formulează, ca act performativ, necesitatea de a intra în relații cu moartea, așadar cu vitalitatea vieții. [...] tema teatrului o constituie ororile și plăcerile transformării, în timp ce pentru film, caracteristic e faptul că urmărește moartea în timp ce aceasta-și îndeplinește lucrarea”⁴¹. Drept urmare, teatralitatea poate fi definită, afirmă Lehmann, ca intervalul „spațio-temporal comun al caracterului muritor”⁴² pe care-l împart spectatorul și actorul.

În spectacolul *Cu mulțumirile firmei*, în secvența desfășurată undeva după mijlocul reprezentației, prin Adam și Sandor, ca spectatoare care a luat parte la întâlnirea dintre *prezențele* lor corporale, m-am confruntat, de fapt, cu cele mai adânci spaime și puternice impresii ascunse în interiorul meu. Pot depozita tulburătoarea secvență teatrală la care am asistat în



41. *Ibidem*, p. 316.

42. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 316.

categoria *experiențelor cruciale*. Am împrumutat acest termen din cartea lui Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*. Psihologul american considera, pornind pe urmele lui Heidegger, că „există anumite condiții fixe, anumite «experiențe cruciale» care ne smulg, ne extrag din prima stare, cea cotidiană, orientându-ne către starea de asumare a ființei. Între aceste experiențe cruciale, moartea rămâne experiența inegalabilă: *moartea este condiția care face posibilă viața autentică*”⁴³. Uneori, teatrul, mai precis, teatrul existențial are capacitatea aceasta de a ne extrage din mijlocului cotidianului și de a ne orienta spre propria conștiință. Datorită mecanismelor artistice la care a apelat în construcția sa, în special datorită mijloacelor specifice regiei interioare, spectacolul *Cu mulțumirile firmei* m-a orientat înspre conștientizarea și asumarea propriei finitudini. Din când în când, în funcție de întâmplările mele existențiale, scot din buzunarele minții acest eveniment teatral. În timp, spectacolul a dobândit un rol precis: este asemenea celui schelet (despre care povestește Montaigne în minunatul său eseu despre moarte) pe care-l aduceau egiptenii în toiul petrecerilor pentru a le aminti de caracterul lor efemer. În mod poate neașteptat, conștientizarea propriei finitudini vitalizează. În același timp, confruntarea cu propria mortalitate schimbă raporturile cu lumea: obiectele care o compun capătă, dintr-odată, o cu totul altă valoare și luminozitate. În plus, tocmai pentru că am asistat la confruntarea dintre Adam și Sandor, știu că măcar una dintre grijile mele fundamentale este comună cu una dintre grijile fundamentale ale tuturor celorlalți. De fapt, cred că doar în acest punct precis poate fi cuantificat teatrul și, implicit, tot în acest punct precis poate fi cuantificată arta: „exprimându-mi obsesiile fundamentale, exprim umanitatea mea cea mai adâncă, mă alătur întregii lumi în mod spontan, dincolo de toate barierele ridicate de caste și psihologii diverse. Îmi exprim singurătatea și mă alătur tuturor singurătăților”⁴⁴.



43. Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*, ed. cit., p. 45.

44. Eugène Ionesco, *Discurs despre avangardă*, în Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011, p. 83.

Însă, așa cum menționasem în chiar debutul acestor pagini, din perspectiva criticii de teatru autohtone, spectacolul *Cu mulțumirile firmei* e ca și cum nu s-ar fi întâmplat. Au trecut aproape opt ani de la premiera spectacolului⁴⁵ și, în procesul de documentare, nu am găsit nicio referință critică cu privire la această producție teatrală. Când folosesc sintagma „referință critică”, am în minte fie o eventuală cronică de întâmpinare, fie orice alt fel de material critic sau analitic cu privire la spectacolul în cauză. Singura referință pe care am găsit-o (dincolo de comunicatele de presă trimise de Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu și preluate apoi de presa locală sau națională) apare la trei zile de la momentul premierei spectacolului și se găsește în săptămânalul *Hermannstädter Zeitung*⁴⁶. În articolul care anunța premiera secției germane a Naționalului sibian, Cynthia Pinter le oferea cititorilor (fără a intra însă în analize critice privitoare la spectacolul realizat de Theodor-Cristian Popescu) povestea piesei scrisă de Lutz Hübner. În revistele teatrale sau de cultură, săptămânale sau lunare, până la momentul scrierii acestor rânduri, nu apare însă nicio înregistrare despre această punere în scenă.

Motivele care pot fi asociate acestei lipse de captare critică a producției sunt, evident, numeroase și diverse. Pe de o parte, *Cu mulțumirile firmei* este un spectacol care a avut premiera la Sibiu. Înregistrarea critică a unei producții depinde, mai întâi, de prezența criticii de specialitate locale. În lipsa acesteia sau a atenției acesteia, spectacolul poate lesne trece neobservat. A capta privirea celor care înregistrează în scris prezențele teatrale este o acțiune complexă. Este necesară o „campanie de promovare” în rândul criticii de specialitate, campanie venită din partea instituției producătoare (între altele, invitarea criticilor fie la premieră, fie la una dintre



45. *Cu mulțumirile firmei*, autor Lutz Hübner, producție a Teatrului Național Radu Stanca Sibiu, regia Theodor-Cristian Popescu, data premierei: 8 decembrie 2015.

46. Vezi în acest sens Cynthia Pinter, „Zwischen Genie und Scharlatan. Lutz Hübners «Die Firma dankt» an der deutschen Abteilung des RST“, în *Hermannstädter Zeitung*, anul 48, nr. 2460, 11 decembrie 2015, p. 5.

reprezentările spectacolului, promovarea producției în cadrul festivalurilor, propunerea spectacolului în fața unor jurii de apreciere – UNITER, FNT etc.). „Campania de promovare” a instituției producătoare mizează, în mod evident, pe interesul venit din partea criticii în ceea ce privește teatrul gazdă, dar, mai ales, interesul criticii în ceea ce-l privește pe regizor. Din această ultimă perspectivă, atunci când vine vorba de Theodor-Cristian Popescu, lucrurile sunt, aparent, mai complicate. Regizorul însuși mărturisește: „în ultimii ani, [...] lumea e tăcută la premierele mele [...] văd asta ca pe un lucru corect: acel material își așteaptă digestia. Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată”⁴⁷. În cazul precis al spectacolului *Cu mulțumirile firmei*, nu am avut însă de-a face nici cu o digestie prelungită a materialului teatral și nici cu o reacție întârziată a criticii de specialitate. Socotesc că acest fapt este legat de mai mulți factori.

În primul rând, Theodor-Cristian Popescu este o personalitate regizorală care dorește să se impună pe scena teatrală „printr-o ținută artistică care nu forțează atenția”⁴⁸. Teatrul, însă, așa cum cu acuratețe argumentează criticul B. Elvin, funcționează după alte reguli decât acelea pe care le adoptă cei ce lasă deoparte efortul încordat de a se face vizibili sau de a fi în centrul reflectoarelor: „teatrul reține, de obicei, cu ușurință pe cei ce știu să-l seducă printr-o expresie violentă, printr-un stil strălucitor, chiar dacă nu absolut original”⁴⁹. Opțiunea de a nu adera la un astfel de joc al seducerii teatrului, admite B. Elvin, așază în față un drum mult mai dificil de parcurs către impunerea și recunoașterea propriei ținute artistice.



47. Iulia Rîpan, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată”, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, material disponibil online la adresa: <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reacționeze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 19 decembrie 2022.

48. B. Elvin, „Radu Penciulescu”, în *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964, p. 22.

49. *Ibidem*.

În al doilea rând, avem în fața noastră un regizor care, cu fiecare nou spectacol, își stabilește drept scop, în raport cu textul dramatic ales, generarea unor formule distincte ale teatralității. Propunerea a câte unui nou limbaj teatral cu aproape fiecare spectacol necesită ca atenția privirii critice să se mențină într-o stare mult mai activă decât în cazurile în care, la întâlnirea scenică cu același artist, se confruntă cu stilistici ușor recunoscutibile, previzibile. De altfel, într-un articol al presei românești din Montréal, este înregistrată una dintre spaimele care a stat în spatele deciziei lui Theodor-Cristian Popescu de a se muta, pentru o vreme, în spațiul nord-american: „în anul 2000 au renunțat la tot ce au clădit până atunci și au aterizat în Statele Unite. Marea lor spaimă era că, rămânând pe loc, ar fi ajuns să repete aceleași experiențe și că publicul, ca și directorii teatrelor, ar fi așteptat din partea lor mereu același lucru”⁵⁰.

În al treilea rând, regizorul aici prezentat pleacă de fiecare dată la drum în construcția unui nou spectacol, încercând să răspundă mereu la aceleași întrebări: „De ce mai facem teatru? Pentru ce? [...] De ce aplaudăm și ce? Are scena cu adevărat loc în viața noastră? Ce funcție poate avea? La ce-ar putea ajuta? Ce ar putea explora? Care sunt însușirile ei speciale?”⁵¹. Toate aceste chestionări și întreaga analiză a limitelor mediului în care și cu care lucrează sunt topite apoi în interiorul materialului scenic. Totodată, aceste chestionări contribuie și la îndepărtarea de curenții *mainstream*-ului teatral, adică de tendințele majore de gândire existente într-un anume moment și într-un anume spațiu (după cum știm, întotdeauna, *mainstream*-ul adună spectacolele care deja au găsit răspunsul la aceste întrebări).

Și, nu în ultimul rând, trebuie menționat faptul pe care, de altminteri, îl consider și cel mai important, că avem în



50. Calinic Florin Toropu, „Regizorul Theodor Cristian Popescu și actrița Cristina Toma. Un altfel de vis american”, în *Pagini românești*, Montréal, iunie 2003.

51. Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, București, Unitext, 1997, p. 43.

fața noastră o personalitate regizorală care se așază pe o linie artistică care nu a încheiat, încă, în spațiul teatral românesc, o direcție ordonatoare. Criticul de teatru Ileana Popovici observa: „tradiția scenei românești se reazemă pe un echilibru stenic între sentiment și idee”⁵². Față de această linie direcționată care adună în dreptul ei majoritatea intențiilor regizorale, spectacolul de teatru în care emoțiile și gândurile nu mai merg mână în mână, în care senzațiile care vin dinspre scenă se acumulează asemenea unor furtuni contradictorii apare ca un demers artistic singular. Astfel, el rămâne neancorat. Fără ancore sigure, nu se poate constitui nicio tradiție.

Așadar, nici nu este de mirare că spectacolul *Cu mulțumirile firmei* nu a beneficiat de atenția cuvenită.

Bibliografie

Cărți

- BROOK, Peter, *Punct și de la capăt. 40 de ani de explorări în teatru, film, operă*, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2018.
- BROOK, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, București, Unitext, 1997.
- GRUSZCZYŃSKI, Piotr, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză de Monica Grădinaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, 2010.
- IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009.
- OSTERMEIER, Thomas, *Teatrul și frica*, traducere în limba română Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2016.
- PETRESCU, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983.



52. Ileana Popovici, „Dansul sergentului Musgrave”, în *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iulie 1969, p. 78.

- PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva, 1971.
- PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936.
- YALOM, Irvin D., *Psihoterapia existențială*, traducere din engleză de Bogdan Boghițoi, București, Editura Trei, 2012.

Articole

- BANU, George, „Pentru un teatru la înălțimea omului – mărturisiri și convingeri. Radu Penciulescu în dialog cu George Banu“, în *România literară*, anul 43, nr. 33, 19 august 2011.
- BELIGAN, Marica, „Cine ești dumneata, Radu Penciulescu?“, în *Tri-buna*, anul XIV, nr. 47 (721), 19 noiembrie 1970.
- BRAD, Patrick, „La baza relațiilor dintre oameni să stea adevărul! Interviu cu regizorul Theodor Cristian Popescu“, în *Realitatea*, anul I, nr. 7, 1995.
- ELVIN, B., „Radu Penciulescu“, în *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964.
- PETRESCU, Camil, „Noua structură și opera lui Marcel Proust“, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, nr. 11, noiembrie 1945.
- PINTER, Cynthia, „Zwischen Genie und Scharlatan. Lutz Hübners «Die Firma dankt» an der deutschen Abteilung des RST“, în *Hermannstädter Zeitung*, anul 48, nr. 2460, 11 decembrie 2015.
- POPESCU, Theodor-Cristian, „Realități“, în *Teatrul azi*, anul XX, nr. 12, decembrie 2019.
- POPOVICI, Ileana, „Dansul sergentului Musgrave“, în *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iulie 1969.
- RÎPAN, Iulia, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 6 februarie 2023.
- OBREJA, Silvia, „Interviu cu regizorul Theodor-Cristian Popescu: «Eu personal ader la un tip mai clasicizat de teatru»“, în *Ambasador*, anul I, nr. 2, 1995.
- TOROPU, Calinic Florin, „Regizorul Theodor-Cristian Popescu și actrița Cristina Toma. Un altfel de vis american“, în *Pagini românești*, Montréal, iunie 2003.

Caiete-program

CAIETUL-PROGRAM al spectacolului *DaDaDans*, producători – Teatrul Nottara în colaborare cu Compania Teatrală 777.

CAIETUL-PROGRAM al spectacolului *Piesă cu repetiții*, producători – Teatrul Național Târgu Mureș și Teatrul Inoportun.

CAIETUL-PROGRAM al spectacolului *Trilogia belgrădeană*, producători – Teatrul Bulandra, Teatrul Nottara și Compania Teatrală 777.

Manuscrise:

HÜBNER, Lutz, *Cu mulțumirile firmei*, traducerea Victor Scoradeț, manuscris.

POPESCU, Theodor-Cristian, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris.

VOLUM

Raluca Blaga

DOI 10.46522/CT.2023.01.08

Abstract

Volume

This present study centers upon *Martyr*, a Marius von Mayenburg play, staged in 2014 at National Theatre in Târgu-Mureș by the Romanian theatre director Theodor-Cristian Popescu. Using specific artistic tools, the director manages to transform a closed play into an open work of art. The result can be classified as an efficient performance. Confronting this performance with the local theatrical environment, the result cannot be considered a cultural success.

Keywords:

martyr, Marius von Mayenburg, Theodor-Cristian Popescu, sensory representation, open work.

Într-un articol din 1959, publicat în revista *Teatrul*, Radu Penciulescu definește eficiența unei montări astfel: „spunem despre un spectacol de teatru că este eficient, atunci când toți creatorii săi: regizorul, decoratorul, costumierul, actorii, maestrul de lumini etc. ajung să valorifice ideea principală a textului dramatic și s-o transmită cât mai limpede către spectator”¹. Ideea principală a textului dramatic ajunge la spectator, susține Penciulescu, prin intermediul



1. Radu Penciulescu, „Expresivitatea scenică și eficiența ei“, în *Teatrul*, anul IV, noiembrie 1959, p. 59.

imaginii scenice. Imaginea scenică trebuie să fie expresivă, fără însă a plonja în capcana frumuseților plastice. În plus, afirmă regizorul, pentru a putea considera eficient un spectacol, este absolut necesar ca mesajul să fie receptat de către spectator. Așadar, mai avem de-a face (dincolo de nivelul la care se află căutarea și propunerea unor mijloace artistice potrivite pentru construcția imaginii scenice) cu un al doilea etaj al eficienței și care face referire la „nivelul de receptivitate al spectatorului”². În continuarea articolului citat, Radu Penciulescu analizează diferite imagini scenice și caută să pună în evidență valoarea sau deficiențele acestora.

La ani distanță față de ideile conținute în articolului amintit mai sus, dar mai ales având în bagajul experienței regizorale seria de spectacole începută cu *Dansul sergentului Musgrave* la Târgu Mureș³, Radu Penciulescu propune activarea unui etaj suplimentar în translatarea scenică a textului dramatic. Articolul din anul 1971, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi”, se află sub influența vizibilă a cărții lui Umberto Eco, *Opera deschisă*, dar și a contactului cu tipul de teatru propus de trupa americană Living Theatre. Regizorul român teoretizează în paginile revistei *Ateneu* „un nou raport între operă și consumator pe baza unei noi sensibilități, dinamice, creatoare”⁴. Impresionat de forța pe care o are o operă în mișcare, adică un produs artistic care îi solicită spectatorului implicarea activă, Radu Penciulescu ne invită la întâlnirea cu o dimensiune în plus pe care o poate avea spectacolul de teatru, dimensiune care nu fusese teoretizată în articolul apărut cu doisprezece ani în urmă. Pornind de la premisa că „teatrul nu e limbajul cuvintelor, nu e un mod de comunicare exclusiv rațională”⁵,



2. *Ibidem*, p. 60.

3. Pentru mai multe detalii despre schimbarea de perspectivă teatrală a regizorul Radu Penciulescu și despre spectacolul *Dansul sergentului Musgrave*, vezi Raluca Blaga, „*Dansul sergentului Musgrave* sau primul pas către un tărâm necunoscut”, material în curs de publicare în numărul 44 al Revistei *Symbolon* (<http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon>).

4. Radu Penciulescu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi”, în *Ateneu*, anul VIII, nr. 2, februarie, 1971, p. 18.

5. *Ibidem*.

regizorul îndeamnă la căutarea de mijloace teatrale prin care consumatorul să înnoie „în opera care-l înconjoară din toate părțile, obligându-l la atitudine, obligându-l în ultimă instanță la creație”⁶. Radu Penciulescu ajunsese în punctul în care considera că imaginea scenică, a cărei menire nu este aceea de a-l implica activ pe spectator în interiorului evenimentului teatral, oricât de eficientă, nu mai era suficientă. Testând de-a lungul unui număr de patru spectacole câteva intuiții, Penciulescu propune în această etapă a creației sale sintagma *reprezentare senzorială*⁷ pentru a defini un etaj suplimentar pe care să-l acceseze imaginea scenică în drumul textului dramatic către scenă. Ani mai târziu, făcând referire la tipul de teatru pe care îl conceptualizase la acea dată, Radu Penciulescu aduce în discuție una dintre scenele din *Regele Lear*, faimosul său spectacol din anii '70. Devoalând principiile care au stat la baza compunerii acelei scene, fostul director al Teatrului Mic se confesa: scena respectivă „nu era o nuanțare artistică, era o reprezentare senzorială care trebuia să te apuce din măruntaie și să meargă până în vârful degetelor”⁸. Aflat deja pe drumul care propunea, cel puțin în viziunea sa, despărțirea de estetism, Radu Penciulescu parcursese, de la primul articol citat la cel de-al doilea, sănătosul drum al polemicii artistice, în primul rând, cu sine însuși. Concluzionând ideile trasate până în acest punct, ne putem folosi de cuvintele lui Carl Jung pentru a descrie perspectiva asupra teatrului la care ajunsese Radu Penciulescu: „Deplasarea către conceptual îi ia experienței substanța și o conferă unui simplu nume, care de acum



6. *Ibidem*.

7. Radu Penciulescu folosește sintagma *reprezentare senzorială* în cadrul conferinței cu titlul *Lungul drum al textului spre scenă* (Conferințele Teatrului Național on-line, pe canalul de YouTube al TNB, <https://www.youtube.com/watch?v=ZhJr52LfXU&t=5670s>, accesat la 25 august 2022), atunci când face referire la unul dintre mijloacele artistice folosite în construcția spectacolului *Regele Lear*. În articolul publicat în toamna anului 1970 în revista clujeană *Tribuna* (vezi Marica Beligan, „Cine ești dumneata, Radu Penciulescu?”, în *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 [721]), regizorul afirmă că este adevătul unui teatru „în care sensul să se transmită prin senzație”.

8. Conferință Radu Penciulescu, *Lungul drum al textului spre scenă*.

încolo este pus în locul realității. Nimeni nu se simte îndatorat față de un concept, și tocmai acesta este avantajul căutat, care promite protecție contra experienței. Spiritul nu trăiește în noțiuni, ci în fapte și realități⁹.

Parcurgând dosarul de presă al spectacolului *Martiri*, regizat de Theodor-Cristian Popescu pentru Teatrul Național din Târgu Mureș, reiese explicit faptul că ne aflăm, cel puțin în ceea ce privește poziția criticii de specialitate, față în față cu ceea ce Radu Penciulescu numea un *spectacol eficient*. Pentru criticul Mircea Morariu, *Martiri* a fost „un spectacol de remarcabilă profesionalitate [...] limpede, clar ca o teoremă”¹⁰. În materialul dedicat spectacolului, Claudiu Groza aducea în prim-plan „finezta și forța cu care Popescu a transpus scenic un text ofertant ca substanță, dar constrângător ca dinamică”¹¹. Mircea Sorin Rusu considera și el că ne aflăm față în față cu „un spectacol clar, curat”¹². Iulia Popovici remarca faptul că regizorul „experimentează cu forme de teatru din ce în ce mai concentrate”¹³. Oana Stoica aprecia folosirea mijloacelor teatrale care „se îndreaptă spre austeritate și minimalism, pentru a sublinia, prin contrast, complexitatea temelor propuse de



9. Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise și reflecții*, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2020, pp. 177-178.

10. Mircea Morariu, „Clar ca o teoremă, uman ca o poezie”, în *Adevărul*, 24 martie 2014, <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/foto-clar-ca-o-teorema-uman-ca-o-poezie-1523260.html>, accesat la 24 august 2022.

11. Claudiu Groza, „Teatru extrem-contemporan”, în *Tribuna*, anul XIII, nr. 280, 1-15 mai 2014, p. 32.

12. Mircea Sorin Rusu, „În centrul atenției: martiriul și manualul de biologie – *Martiri*”, în *LiterNet*, aprilie 2014, <https://agenda.liter-net.ro/articol/18066/Mircea-Sorin-Rusu/In-centrul-atentiei-martiriul-si-manualul-de-biologie-Martiri.html>, accesat la 24 august 2022.

13. Iulia Popovici, „Niște martiri și un câine la miez de noapte – *Martiri* și *O poveste ciudată cu un câine la miezul nopții*”, în *Observatorul cultural*, nr. 719, 17 aprilie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-niste-martiri-si-un-ciine-la-miez-de-noapte-2/>, accesat la 24 august 2022.

dramaturg¹⁴. Oana Cristea Grigorescu considera că trupa Companiei „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Național din Târgu Mureș deținea la acea dată, prin opțiunile de distribuție ale regizorului, „controlul just al energiei pe care îl cere acest tip de piese“¹⁵.

Spectacolul *Martiri* a făcut parte din stagiunea 2013/ 2014 a Companiei „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Național din Târgu Mureș. La invitația directoarei artistice a companiei (autoarea Alina Nelega), Theodor-Cristian Popescu se alătură, prin realizarea spectacolului, și proiectului *Fabulamundi. Playwriting Europe*. La acea dată și sub semnătura Alinei Nelega, teatrul târgumureșean era unul dintre partenerii proiectului mai sus menționat. *Fabulamundi. Playwriting Europe* a reprezentat o rețea de parteneriat între zece teatre, festivaluri și organizații culturale europene care avea drept scop promovarea, traducerea și punerea în scenă a dramaturgiei contemporane. Între autorii parte din acest demers se afla și numele lui Marius von Mayenburg.

„De câte ori lucrez pe un text de Marius von Mayenburg, sunt fericit“¹⁶, declara Theodor-Cristian Popescu într-un interviu pentru revista *Yorick*. Până la acea dată, în CV-ul regizorului se regăsea un număr de trei montări ale pieselor dramaturgului german (*Chip de foc* – Compania Th.C. Popescu, Canada; *Urâtul* – Teatrul German de Stat, Timișoara; *Piatra* – Universitatea de Arte din Târgu Mureș). După spectacolul de la Târgu Mureș, vor mai urma (până la data la care scriu aceste rânduri) alte trei spectacole având la bază piesele lui Marius von Mayenburg



14. Oana Stoica, „Adolescentul Isus“, în *Dilema Veche*, nr. 529, 3-9 aprilie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/adolescentul-iisus-596975.html>, accesat la 24 august 2022.

15. Oana Cristea Grigorescu, „Martori sau martiri?“, în *Observatorul cultural*, nr. 716, 28 martie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-martori-sau-martiri-2/>, accesat la 24 august 2022.

16. Iulia Rîpan, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 25 iulie 2022.

(*Perplex* – Teatrul Clasic „Ioan Slavici“, Arad; *Plastic* – Arcub, București; *Bang* – Teatrul Național „Marin Sorescu“, Craiova). Legătura profesională dintre cele două personalități începe în vara anului 1998, atunci când atât regizorul român, cât și dramaturgul german participă la Royal Court Summer School (prima și singura ediție a unei școli de vară organizate de teatrul britanic, școală care, din anul imediat următor, se transformă în programul *International Residency* al Royal Court Theatre). Punctul central al proiectului era dedicat facilitării contactului dintre dramaturgi și regizori, prin intermediul unei serii de *workshop*-uri. Acolo are loc prima întâlnire a lui Theodor-Cristian Popescu cu dramaturgul german. Contactul cu textele lui Mayenbourg nu a fost unul cu rezultate imediate: „n-am presimțit deloc legătura puternică pe care-o voi resimți aproape zece ani mai târziu cu dramaturgia sa, atunci când am fost pregătit s-o înțeleg“¹⁷. Așa cum subliniază și von Mayenbourg¹⁸, oportunitatea oferită de teatrul britanic a însemnat și facilitarea interacțiunii sociale cu oameni din medii și culturi diferite, nu doar în cadrul oficial, cel în care s-au organizat cursurile școlii de vară, ci, mai ales, în afara timpilor de lucru. Legăturile de prietenie stabilite atunci au consolidat, ulterior, proiecte teatrale sau culturale. În cazul relației dintre regizorul român și dramaturgul german, menționez, pe lângă punerile în scenă deja amintite, și sesiunea de conferințe coordonată de Theodor-Cristian Popescu sub umbrela proiectului *Oameni, personaje și realități*, a cărei ediție, cea din luna iunie a anului 2018, l-a avut drept invitat, la București, pe Marius von Mayenbourg.

Dacă primul contact cu propunerile dramaturgului german nu a fost unul fast, în timp, Marius von Mayenbourg devine pentru regizorul român „un tovarăș de drum care mă însoțește în căutările mele“¹⁹. Două sunt aspectele mai importante ale



17. Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, 2018, manuscris, p. 55.

18. Vezi în acest sens Elaine Aston, *Conversation with Marius von Mayenbourg*, în Elaine Aston, Mark O'Thomas, *Royal Court International*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

19. Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), p. 65.

acestei relații profesionale de durată. În primul rând, subliniază Theodor-Cristian Popescu, modalitatea de interogare și cea de chestionare a adevărului pe care le propune Mayenburg devin, în cazul său, un model demn de urmat: „felul său de a urmări aceste întrebări până la ultimele consecințe, indiferent cât de neplăcut e teritoriul în care aceste întrebări mă atrag, mă străduiesc să devină și felul meu de a le urmări. Acesta e, de altminteri, principalul lucru pe care îl reînvăț mereu de la Marius von Mayenburg – o metodă de cercetare în creație: urmărește scopul, urmărește întrebarea, lasă-te ghidat și observă unde ajungi”²⁰. În al doilea rând, deosebit de importantă pentru regizor se dovedește structura complet nouă pe care autorul o propune cu fiecare subiect pe care îl desenează dramaturgic: „Marius von Mayenburg nu scrie de două ori la fel, căci nu scrie despre același lucru. Am optat și eu demult pentru acest drum: să nu mă preocupe semnătura mea, ci unde mă duce întrebarea. E o opțiune majoră pentru mine, principala mea alegere privind drumul meu ca artist, iar Marius von Mayenburg mi-e principalul aliat, demonstrându-mi mereu că se poate, arătându-mi mereu drumul”²¹.

Drept urmare, datorită afinității artistice devoalate mai sus, nu a fost o surpriză invitația adresată regizorului Theodor-Cristian Popescu de a fi cel care să semneze punerea în scenă a textului dramatic aflat în portofoliul proiectului *Fabula mundi. Playwriting Europe*.

Piesa *Martiri* de Marius von Mayenburg (în traducerea Elisei Wilk) spune o poveste în douăzeci și șapte de secvențe. În situații aproape telegrafiate (scene succinte, replici concentrate – în care nu este loc pentru nuanțe și divagații –, rostite de personaje-etichetă/ un director, trei profesori, trei elevi, o mamă), dramaturgul german ne propune întâlnirea cu adolescentul Benjamin Südel, crescut de mama sa divorțată. Benjamin devine un elev problemă al școlii la care învață. Refuză să ia parte la orele de înot (sexualitatea colegelor i se pare deranjantă), respinge orele de educație sexuală conduse

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*, p. 66.

de profesoara de biologie, își găsește refugiul în lumea citatelor biblice, pe care le difuzează fără întrerupere și care îi oferă răspunsuri clare, precise, întrebărilor sau stărilor confuze de care are parte. Ca urmare a acestui fapt, vizitele la director se înmulțesc, profesorul de religie caută să potențeze aplecarea înspre religie a băiatului, iar mama lui Benjamin râsuflă ușurată atunci când află că la baza comportamentului deranjant al fiului nu stau drogurile. Răzvrătirii adolescente (care depășește serioase limite când tânărul pune la cale, împreună cu prietenul său Georg, un „accident“) îi răspunde Erika Roth, profesoara de biologie, chimie și geografie. Încercând să-i demonstreze adolescentului fundamentele raționale ale materiilor pe care le predă, profesoara intră și ea într-un carusel maniheist al „convertirii“. Sfârșește, însă, pironită sub greutatea propriei inflexibilități (devine obsedată de propria-i demonstrație, se desparte de partenerul ei, se pironeste, cu ajutorul unor cuie, în podeaua sălii de clasă). Senzația pe care ți-o lasă lectura piesei *Martiri* de Marius von Mayenburg este una asemănătoare celei pe care o ai atunci când urmărești două siluete urcate într-un balansoar cu mânere. Observi cum ancorarea în mânerele balansoarului le imprimă și mai multă rigiditate siluetelor, în timp ce realizezi că echilibrul nu poate fi atins, întrucât ambele personaje nu renunță la această pendulare intransigentă. Forța imprimată de greutatea unei siluete o propulsează pe cealaltă deasupra, la o distanță considerabilă și într-un punct de la care pământul nu poate fi atins cu picioarele.

Consider că piesa *Martiri* semnată de Marius von Mayenburg poate fi integrată fie în ceea ce Umberto Eco numește operă de artă închisă (sau având o deschidere doar de gradul întâi), fie, dacă este să analizăm tipurile de structuri dramatice pe care le propune Richard Schechner, în sertarul care conține piese triumphiare.

Menționasem, în chiar debutul acestui capitol, faptul că, în articolul publicat în 1971, Radu Penciulescu se afla sub influența cărții lui Umberto Eco, *Opera deschisă*. Extinderea câmpului imaginii scenice și adăugarea la aceasta a unei dimensiuni senzoriale stau evident sub dorința de a da naștere unei opere deschise/ în mișcare. În volumul atât de important

pentru Radu Penciulescu, semioticianul italian consideră că, tocmai datorită multiplelor interpretări pe care le acceptă și diverselor contacte cu receptorul/ interpretul, orice operă este, din punctul de vedere al întâlnirii sale cu consumatorul, o operă deschisă. Însă, susține Eco, operele de artă au diverse „niveluri de «deschidere»”²². Unele dintre acestea, pe care el le consideră opere în mișcare, au însă „acest fel de deschidere de gradul doi”²³. Astfel de opere ne propun informații ce stau sub semnul mesajului plurivoc, al ambiguității, al autoreflexivului, precum și al faptului că, la fiecare contact cu opera, mesajul nu se epuizează, ci, dimpotrivă, sporește. Trebuie menționat și următorul aspect pe care nu ezită să-l scoată în evidență teoreticianul italian: clasificarea pe care el o operează nu trebuie echivalată cu atribuirea unei valori axiologice operei în cauză. Argumentarea sa teoretică nu susține nicidecum că unele opere, considerate, spre exemplu, închise, ar fi secundare sau mai puțin reușite/ valoroase decât cele aflate în mișcare sau considerate deschise.

În același registru al discuțiilor privitoare la operele de artă închise sau deschise, poate fi plasat și articolul lui Richard Schechner, „Approaches to Theory/ Criticism”. Punând în discuție diversele modele de construcție a textelor dramatice, Schechner face următoarea clasificare: de o parte, avem piesele triumphiulare, de cealaltă parte, piesele deschise. Din punctul de vedere al structurii, textele dramatice triumphiulare (două forțe aflate în conflict și rezolvarea care încheie acest proces) ne propun piese de teatru concentrate asupra unui „traseu de viață”²⁴, în care importante sunt ingrediente ca povestea, intriga, personajul, timpul secvențial, acțiunea, conexiunile, rezoluția, dialectica, fluxul, punerea în scenă a



22. Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 75.

23. *Ibidem*, p. 100.

24. Traducerea în limba română prin sintagma „traseu de viață” a expresiei „life-career”, folosită de Richard Schechner pentru a descrie structura piesei triumphiulare, este cea folosită de Alina Nelega în volumul *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 55.

evenimentelor, timpul care aduce schimbare, cauzalitatea. În opoziție, din punct de vedere structural, textele dramatice deschise mizează pe aducerea în prim-plan a unui „ritm al vieții”²⁵ și se folosesc de ingrediente ca jocuri-reguli, ritm sau șablon/ schemă, caracteristici, timp circular, activități, sărituri, circularitate/ lipsa finalului, lipsa sintezei, explozii, faptul de a fi una cu evenimentul, timpul ca aluzie/ reper, determinism/ aleatoriu²⁶.

În dialogul avut la București cu Theodor-Cristian Popescu, von Mayenburg afirma: „pentru mine, există niște legi, niște legi teatrale [...] caut un personaj cu o problemă pe care o consider relevantă și apoi urmăresc acest lucru și o a doua lege în care cred în teatru este aceea că personajul principal trebuie să fie diferit la final față de început, deci trebuie să fi avut loc o schimbare”²⁷. Acest tip de osatură bine ancorată dramaturgic (și care este evident că face parte din seria pieselor triumfiulare, așa cum le conceptualizează Richard Schechner sau care poate fi asociată cu ceea ce Umberto Eco numește a fi operă de artă cu o deschidere de gradul întâi) este cea pe care o apreciază Theodor-Cristian Popescu în cazul pieselor autorului german. În cadrul aceluiași dialog citat (dar cu o afirmație care nu apare publicată în materialul din revista *Scena.ro*), regizorul susținea faptul că tocmai acești piloni puternici reprezintă, în ceea ce-l privește, o importantă plasă de siguranță atunci când îi pune în scenă piesele dramaturgului german.

În drumul textului dramatic către scenă, Theodor-Cristian Popescu adoptă practica teatrală clasică de lectură a textelor (direcția antagonică ar fi cea în care regizorul ar lucra „împotriva”



25. Traducerea în limba română prin sintagma „ritm al vieții” a expresiei „life-rhythms”, folosită de Richard Schechner pentru a descrie structura piesei deschise, este cea folosită de Alina Nelega în același volum al ei, ed. cit. p. 55.

26. Richard Schechner, „Approaches to Theory/Criticism”, în *The Tulane Drama Review*, vol. 10, nr. 4 (vara 1966), pp. 50-51.

27. Theodor-Cristian Popescu, „Oameni, personaje, realități. Marius von Mayenburg în dialog cu Theodor-Cristian Popescu la Colegiul Noua Europă”, în *Scena.ro*, nr. 42 (4)/ 2018, p. 23.

textului, dislocându-i acestuia structura, ritmul, eliminând sau adăugând tonuri, personaje, dialoguri etc). Regizorul român îi acordă oricărei piese pe care o pune în scenă un statut central. Regiile sale caută mijloacele teatrale potrivite pentru a echivala scenic propunerea dramaturgică. Vorbind despre libertatea pe care o simte în ciuda pilonilor de rezistență imuabil așezați în piesele lui Mayenburg, regizorul se confesa: „eu nu intervin în această construcție. De fapt, eu asta pun în scenă atunci când ridic un text: haloul din jurul textului și nu textul. Aproape niciodată nu vorbesc despre cum să fie rostită o replică sau cum să faci ceva într-o situație anume. Vorbesc în jurul textului, astfel încât echipa artistică (actor, scenograf, coregraf, *light designer*) să ajungă la propriile ei soluții care să servească gustul/ haloul care se află jurul textului”²⁸.

Structural, gradul de libertate pe care această piesă a lui Mayenburg îl oferă trimite mai degrabă la închidere/ rezoluție/ univocitate. Însă Theodor-Cristian Popescu, prin mijloacele regizorale la care apelează, orientate, de regulă, înspre construcția unei opere cu o deschidere de gradul doi, îi adăugă piesei lui Marius von Mayenburg un nou etaj senzorial. În fapt, regizorul multiplică „spațiile albe”²⁹, adică tocmai acele zone prin care receptorul are acces, în mod activ, la contactul cu opera de artă. Paginile care urmează se vor concentra asupra prezentării mijloacelor specific regizorale folosite în construcția câmpului teatral al spectacolului *Martiri* și care pot fi descoperite în intersecția unde imaginea scenică eficientă se conjugă cu reprezentarea senzorială a unui text dramatic. Consider că regulile pe care se fixează și pe care le instaurează spectacolul *Martiri* sunt devoalate pertinent dacă facem apel la sintagme sau cuvinte precum în *văzul lumii, corp-spațiu și brutal. Volumul* ca mod fundamental de a picta



28. Extras din înregistrarea audio a dialogului dintre Marius von Mayenburg și Theodor-Cristian Popescu, conversație publică desfășurată în cadrul proiectului *Oameni, personaje, realități*, organizator Colegiul Noua Europă, locul de desfășurare: Sala Media, Teatrul Național București, 13 iunie 2018.

29. Radu Penciulescu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi”, art. cit., p. 18.

teatral este folosit de regizor pentru a face vizibile structuri, forme, distanțe și ritmuri emoționale.

Spațiul ales pentru reprezentarea acestui text dramatic a fost Sala Mică a Naționalului târgumureșean. Forma acestei suprafețe este una dreptunghiulară. În interiorul acestui patruleter, pentru spectacolul *Martiri*, s-a optat ca spațiul să fie traversat, pe lungime, de un *catwalk*. Lungimea pasarelei construite la o înălțime nu foarte mare, însă suficientă pentru a marca un raport vizibil față de podeaua sălii, este mult mai desfășurată decât lungimea gradenelor alocate spectatorilor. Gradenele sunt poziționate pe ambele laturi ale culoarului, astfel încât publicul, separat în două secțiuni, se privește față în față. *Catwalk*-ul este construit din blaturi de lemn, vopsite în negru. Întreaga construcție este așezată peste o imensă folie de plastic, asemănătoare celor care acoperă podelele atunci când se renovează un spațiu. Razele unei serii de lumini, poziționate sub această platformă, își fac loc printre blaturile de lemn ale *catwalk*-ului. În stânga (privind de la intrarea în sală), aproape de capătul desfășurării pe lungime a pasarelei, este așezată o aglomerare de scaune, ca și cum cineva ar fi pus unul peste altul, dezordonat, numeroase scaune Thonet (și ele vopsite în negru). În raport cu podeaua culoarului pe care este așezat, grupul compact de scaune se ridică considerabil pe verticală. De-a lungul *catwalk*-ului, fixate astfel încât bolțurile mari care le ancorează să fie cât se poate de vizibile, se află, din loc în loc, șase scaune Thonet (negre, la fel cu cele care compun aglomerarea descrisă mai sus). Actorii pătrund în acest spațiu prin punctele extreme ale *catwalk*-ului, iar spațiul de joc se înscrie doar în perimetrul pasarelei prezentate mai sus.

Organizarea spațiului scenic pentru spectacolul *Martiri* nu dă naștere unei imagini metaforă sau simbol, imagine a cărei decodificare să dezvăluie o idee-cheie a punerii în scenă. Tocmai întrucât avem în față un decor abstract, suntem invitați ca spectatori să ne implicăm activ în construcția spațiului scenic și să intrăm în contact cu undele senzoriale pe care le transmite cadrul teatral. Pe de o parte, aglomerarea/ construcția de scaune aflată aproape de capătul *catwalk*-ului naște senzația de dezordine, dar și pe cea de grup/ comunitate/

similaritate. Scaunele fixate din loc în loc pe podeaua *catwalk*-ului, vizibil asemănătoare cu celelalte, dar evident separate, nasc senzația de element singular/ izolat în raport cu un grup. Plasticul foliei de sub întreaga construcție intră într-un tip de tensiune a texturilor cu lemnul podelei. Totodată, luminile ascunse sub pasarelă nasc senzația a ceva care este pus în evidență/ făcut observabil în mod voit. *Catwalk*-ul, prin definiția lui, anunță și el ceva expus și destinat privirilor. Pe această construcție, la înălțime, în *văzul lumii*, vor defila personajele din piesa lui Marius von Mayenburg, *Martiri*.

În cartea absolut fascinantă a lui Costică Brădățan, *A muri pentru o idee*, descoperim originea cuvântului martir: „Etimologic, «martir» provine din cuvântul grecesc *mártys*, martor. El desemna un om care știe din proprie experiență cum stau lucrurile, care a văzut cu ochii lui cum s-au petrecut, și face o relatare a lor (verbul e *martyréin*, a depune mărturie)³⁰. Acest sens al cuvântului „martir” este cel pe care consider că-l respiră, la un prim etaj, întreaga construcție a spațiului scenic realizată de scenograful Cosmin Ardeleanu: accentele de compoziție ale decorului abstract traduc caracterul *public* al poveștii la care urmează să asistăm. Ca spectatori, odată intrați în Sala Mică a Naționalului, devenim martori ai poveștii care a fost special *înălțată* teatral, pentru ca noi să asistăm la ea.

Același eseu semnat de Costică Brădățan, mai precis capitolul *Cum devine un filosof martir*, s-a dovedit de un real ajutor în structurarea ideatică a impulsurilor senzoriale transmise de cadrul abstract din *Martiri*. În capitolul adus în discuție, filosoful româno-american propune următoarea teză: pentru ca, în urma unui „complex proces politic și cultural”³¹, un filosof să se transforme, în urma morții pentru ideile sale, într-un martir, este absolut necesară conjugarea a trei factori: să avem de-a face cu o reprezentare a unui eveniment neapărat violent și traumatic, care are capacitatea de a fi transformat



30. Costică Brădățan, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*, traducere din engleză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2018, p. 145.

31. *Ibidem*, p. 207.

într-un eveniment întemeietor; este absolut necesar să povestească, apoi, cineva toate aceste fapte și, în plus, este imperios necesar ca totul să presupună existența unui public, cu care martirul are un tip de raport special (privit, de regulă, la început, ca țap ispășitor pentru ceva anume, condamnat pentru aceasta, martirul se transformă, în timp, în erou și întemeietor de lumi). Așa cum explică Brădățan, „martirii sunt martiri numai în măsura în care fac din moartea lor o reprezentație (*performance*) dată în fața unui public receptiv, fie el efectiv sau doar potențial, și în măsura în care are cine să le spună povestea și cine s-o asculte”³². Consider că acest caracter de reprezentare în fața unui public a unor evenimente violente și traumatice (cu un potențial caracter de martiraj) este cel pe care l-a valorificat dramaturgic Marius von Mayenburg în piesa sa și pentru care echipa artistică a spectacolului *Martiri* a construit scenic o lume senzorială căreia noi, ca spectatori, îi suntem martori.

Așa cum afirmă Costică Brădățan, lucrul de care martirii „au cea mai mare nevoie: [n.a.: este] o *scenă*”³³. Un astfel de cadru de desfășurare le-a fost construit nu doar lui Benjamin Südel (Vlad Bîrzanu) și Erikăi Roth (Cristina Toma), ci tuturor personajelor care fac parte din această istorie. Prin fața noastră, defilează vulnerabilități dintre cele mai diverse, încăpățănări și tonuri maniheiste prin care este conjugată lumea. Scenograful spectacolului i-a adăugat spațiului concret descris mai sus și o plasă senzorială în care să fie atras publicul. O instalație elaborată, compusă din microfoane de captare și a celui mai mic sunet, a fost integrată în *catwalk*-ul construit pentru acest spectacol. În unele momente din desfășurarea acțiunii, sunetul unui rucsac aruncat pe podea, al unui pas înainte sau al unei cățărări pe „muntele” de scaune este amplificat sau distorsionat de angrenajul sonor amintit. Spre exemplu, cuvintele prind ecou la scena desfășurată între Benjamin și preotul Menrath (Eduard Marinescu), astfel încât reprezentarea senzorială a imaginii scenice devine echivalentă

32. *Ibidem*, p. 208.

33. *Ibidem*, p. 210.

cu senzațiile de spațiu imens, voci sparte și corp redus ca dimensiune în raport cu întregul, senzații care s-ar putea naște în interiorul unei catedrale. Instalației sonore amintite i se adaugă și un anume fel de a folosi lumina în scenă. Pe de o parte, schimbările de lumină sunt la fel de *brutale* precum cuvintele violente sau pozițiile intransigente ale personajelor (schimbările de lumină, la fel ca amplificarea sunetelor, se petrec dintr-odată, echipa tehnică nu apelează la finețe în manevrele executate în acest sens). Pe de altă parte, lumina generează volume: izolează, la fel de brutal, o parte a *catwalk*-ului de o altă sau, în unele scene, conferă volum spațiului prin adăugarea unor noi impulsuri senzoriale. Spre exemplu, în fața unui reflector a cărui rază este amplificată, asemenea unei traiectorii luminoase supărătoare a soarelui, se așază Lydia Weber (Laura Mihalache), tânăra colegă a lui Benjamin, în scena dedicată atingerilor senzuale/ intime dintre cei doi.

Conceptualizat astfel, *catwalk*-ul devine același spațiu în care personajele se întâlnesc, chiar dacă acțiunea se petrece într-o catedrală, o bucătărie, o sală de clasă, o sufragerie sau biroul directorului. În acest întreg, datorită elementelor amintite mai sus, prezența fizică a actorului, la contactul cu spațiul scenic, devine un *corp-spațiu*. Prin vocea actorului, cuvintele au capacitatea de a afecta sonor spațiul, câteodată pașii nasc amprente auditive, iar apa turnată pe propriul corp nu generează doar senzații dintre cele mai viscereale, ci contaminează, prin urmele evidente de pe podeaua pasarelei, spațiul teatral. *Catwalk*-ul este asemenea unui mari pânze teatrale pe care, prin personajele și acțiunile în care acestea au fost prinse, prezențele corporale ale actorilor pictează urme. În consecință, spațiul scenic se transformă într-un spațiu viu, partener al actorului, se umple, în fapt, de prezență corporală.

Chiar dacă sunt poziționați la o distanță redusă față de spectatori (cadrul intim al Sălii Mici a Naționalului târgumureșean contribuie la acest fapt), actorii nu comunică în mod direct cu publicul. Astfel, prezența lor scenică adaugă note suplimentare de tensiune prin faptul că pactul teatral (convenția celui de-al patrulea perete), în ciuda apropierii, nu este încălcat niciodată. Din acest punct de vedere, lumea scenică și cea reală rămân separate. Raportul care se naște între

organizarea spațiului scenic și jocul actorilor care nu ia drept partener publicul este în acord cu una dintre ideile conceptuale ale piesei lui Marius von Mayenburg: un univers în care viziunile diferite asupra lumii nu intră, cu adevărat, în dialog unele cu celelalte, ci doar defilează unele prin fața celorlalte. În acest sens, important devine și modul de intrare și de ieșire a actorilor din scenă: la finalul unei situații în care sunt prinse câteva dintre personaje, urcă pe *catwalk*, încă dinainte ca scena respectivă să se fi încheiat, actorii din scena imediat următoare. Aceștia se observă unii pe alții, iau act de prezența din fața lor, de scena și acțiunile care se desfășoară, fără însă a interacționa direct cu acțiunea respectivă. Pe de o parte, în acest fel, a fost echivalat scenic ritmul alert dintre scenele succinte ale textului dramatic. Pe de altă parte, o atare regulă a spectacolului, pusă în acord cu *catwalk*-ul pe care se află actorii și personajele lor, subliniază, printr-un deloc subtil accent conceptual, legăturile dintre toate aceste personaje și faptul că orice impuls al unuia dintre ei afectează/ lasă urme asupra celui din imediata apropiere.

Constrânși de dimensiunile limitate ale platformei pe care se află, ținând cont de lipsa de delicatețe a replicilor din textul lui Mayenburg sau a etichetărilor pe care, din scriitură, le poartă personajele lor, actorii au fost ghidați de regizor în a nu-și compune în general/ la modul absolut personajele (un director, un adolescent rebel, o mamă singură), ci a le umaniza. Lucrul acesta se produce din momentul în care actorii se concentrează asupra situațiilor și a naturii relațiilor dintre oamenii pe care îi au de adus în fața noastră, pe scenă. În acest sens, pentru a da carne abstracțiilor sau pentru a echilibra notele intelectualizate ale conținutului dramatic care se impun pe măsură ce conflictul de idei câștigă teren, este interesant de urmărit lumea elementelor de recuzită. În cadrul abstract al decorului, pătrund rucsacuri, înghețate, tigăi cu mâncare, sticle de plastic cu apă, periute de dinți ș.a. Prin prezența lor concretă, rupte de contextul din care vin, toate aceste elemente de recuzită (care aduc cu ele valori contrastate în raport cu non-figurativul/ noționalul decorului) construiesc un concert pe orizontală al obiectelor. Cum ia naștere acest concert și ce tip de muzică ne propune?

În lucrarea sa *Artă și valoare*, Lucian Blaga aduce în discuție *legea nontransportabilității* valorilor. În viziunea filosofului român această lege decretează: „structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără a-și pierde aici calitatea lor inițială, și nici invers: structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără a-și pierde aici calitatea inițială”³⁴. Singura situație, susține Blaga, care este exceptată de la această lege privește cazul particular al *kitsch*-ului. Revenind la lumea obiectelor de recuzită din spectacolul *Martiri* și concertul pe care îl propune: ceea ce li se întâmplă tuturor acestor obiecte este că, în primul rând, odată intrate în spațiul scenic, ele își pierd (tocmai pentru că prezența lor este una distinctă de cea obișnuită, tocmai pentru că au fost smulse din realitate) caracterul lor utilitarist prim/ regulat. Intrate în spațiul scenic, elementele de recuzită devin, pe de o parte, prezențe iconice ale lumii din care au fost dislocate, pe de altă parte, datorită faptului că scena este, eminentamente, un loc al magiei și al lui *totul este posibil*, obiectele de recuzită au capacitatea de a se transforma lesne în altceva decât reclamă funcția lor cotidiană (un vâl poate deveni o apă, un scaun poate fi o casă). O sticlă de plastic cu apă este, evident, o sticlă de plastic umplută cu apă. Însă, în secvența teatrală din *Martiri*, o sticlă de plastic cu apă devine rezervorul care aduce în lumea scenică apa din piscina în care se aruncă îmbrăcat Benjamin (Vlad Bîrzanu). Așadar, în lumea ficțională, o sticlă de plastic are capacitatea de a se metamorfoza într-o piscină. Dintr-odată, valoarea ei utilitaristă primă se estompează. La un al doilea etaj, acolo unde se află capacitatea obiectelor scenice de a se metamorfoza în chip magic, intră în joc forța de acțiune a unui câmp asociativ tensional. Ceea ce se naște scenic astfel este similar cu ceea ce se întâmplă în poezie, acolo unde ne întâlnim cu imagini construite prin apelul la diverse figuri de stil, imagini care ne propun senzații apelând la noțiuni și cuvinte amestecate în mod neașteptat. Mai mult chiar, odată intrată în



34. Lucian Blaga, „Artă și valoarea”, în Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, București, Editura Humanitas, 2014, pp. 433-434.

spațiul scenic, textura plasticului și forma pe care o ia lichidul care e conținut în sticla de plastic trec în prim-plan. La fel se întâmplă și în cazul „sculpturilor” realizate de artiștii creatori de artă minimală din anii '60, care mizau și ei tocmai pe trecerea în plan central, la contactul cu un corp, a texturilor și culorilor materialelor cu care operau. În rutina zilnică, nu acordăm atenție materialelor și formelor, întrucât ceea ce ne interesează este funcționalitatea pe care obiectele o au. Însă, în lumina scenei, pare că le vedem cu adevărat: observăm constituții, țesături, culori, tonuri și forme a căror valoare, în contextul cotidianului, nu contează.

Atunci când este introdus în ecuație și corpul actantului, devine evidentă, prin tipul de tensiune căreia îi dă naștere, relația dintre spațiu, corp, obiect de recuzită, dar mai ales relația dintre un corp și alt corp prin intermediul obiectului de recuzită. Într-un astfel de caz, în scena despărțirii de Erika Roth (Cristina Toma), prezența periutei de dinți în mâinile lui Markus Dörflinger (Dan Rădulescu) traduce și dimensiunea umană a relației dintre cele două personaje. Periuța de dinți (primul obiect care ajunge în casa cuiva când tocmai ai început o relație, dar și primul obiect care dispare atunci când relația se încheie), vorbește și prezintă în note concrete (arată/ face vizibil) punctul în care se află relația dintre cele două personaje. Funcția ei utilitaristă se estompează, mărirea și forma ei, materialul care o compun trec în prim-plan, iar atenția se îndreaptă către o lume întreagă pe care o deschide prezența obiectului în spațiul scenic: lumea intimității și a apropierii, lumea vieții de cuplu și a interacțiunii, într-un cadru restrâns, dintre două corpuri.

Dacă textul dramatic *Martiri* este eminamente o lume a sensului și a raționalului, în care dominantă este reprezentată de conștiință/ de minte, spectacolul *Martiri* este, prin mijloacele specific regizorale la care s-a făcut apel, o lume în care dominante sunt corpul și dimensiunea spațială pe care acesta o afectează. Prin tipul de poezie scenică ale cărei fire au fost prezentate mai sus, se observă modalitatea în care amprenta regizorală a lui Theodor-Cristian Popescu face palpabil un univers aproape ermetic conceptual și închis ideatic, precum este cel din piesa dramaturgului german. Lumea plină de imagini

senzoriale construită în spectacolul *Martiri* pentru a traduce scenic povestea imaginată de Marius von Mayenburg nu face altceva decât să vorbească despre realitatea regiei și spectacologia lui Theodor-Cristian Popescu: „construirea, pe baza textului, a unui sistem de semnificații, obiectivate într-un sistem particular de semne, sau dacă preferați, de simboluri. Pentru că finalitatea actului regizoral nu este să explice, ci să arate”³⁵.

Cu toate acestea, privind cu luciditatea conferită de distanța temporală scursă de la momentul premierei (10 martie 2014) și până în prezent (20 octombrie 2022), socotesc că spectacolul *Martiri* nu poate fi considerat un *succes cultural*. Sintagma *succes cultural* îi aparține profesorului Marian Popescu și apare în volumul său publicat în anul 2004, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*. Analizând repertoriile teatrelor din România postdecembristă, autorul volumului menționat anterior face următoarele distincții: „Cultura succesului – înțeleasă neperformant managerial – caracterizează și conceptul teatral românesc, de multe ori indistinct în raport cu valoarea intrinsecă a premierelor teatrale. Este mimată realizarea «evenimentului», de regulă prin coagularea unui suport mediativ în funcție de relațiile puse la bătaie, și este trecut cu vederea *succesul cultural* posibil al apariției unui nou autor, al unei noi piese de teatru, al unui alt mod de a face teatru”³⁶. În ceea ce privește mediul teatral românesc de la acea dată, Marian Popescu observa o concentrare mai degrabă înspre „supraviețuirea instituțională în dauna dezvoltării artistice”³⁷. Așezarea în prim-plan a succesului cultural ar presupune, în viziunea profesorului, „diversitatea, prospecția noilor texte, a noilor autori, imaginarea a altceva decât a «modelului unic al spectacolului românesc», cum îl analiza competent și foarte interesant Miruna Runcan”³⁸.



35. Crin Teodorescu, „Realitatea regiei”, în *Contemporanul*, anul XXI, nr. 21, 26 mai 1967, p. 4.

36. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Editura Unitext, 2004, p. 211.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*, p. 212.

La zece ani de la momentul analizei pe care a propus-o Marian Popescu, peisajul teatral românesc se arată, în mod evident, pe alocuri schimbat. Dovada o constituie chiar textul dramatic al spectacolului aici analizat. Piesa lui Marius von Mayenburg (împreună cu alte texte dramatice, dintre care unele semnate și de autori români) a fost parte a unui program european, între ai cărui parteneri se număra și Teatrul Național din Târgu Mureș, iar scopul proiectului a fost tocmai încurajarea, prin traduceri și puneri în scenă, a circulației dramaturgiei noi în puncte importante ale spațiului teatral european. Însă, deși succesul cultural al proiectului *Fabula-mundi. Playwriting Europe* este evident (spre exemplu, Marius von Mayenburg a ajuns unul dintre autorii germani care a beneficiat în spațiul teatral românesc de numeroase puneri în scenă), nu același lucru se poate spune despre succesul cultural al spectacolului realizat de Theodor-Cristian Popescu. Pentru ca acest fapt să se fi întâmplat, ar fi fost nevoie de o susținere și mai concentrată în ceea ce privește valorile artistice ale spectacolului, precum și de conjugarea produsului teatral rezultat și în alți termeni decât în cei economici. Spectacolul *Martiri* a avut parte de unsprezece reprezentații până la finalul stagiunii imediat următoare celei în care a fost produs (toate la sediul teatrului, niciuna în deplasare sau în cadrul unui festival), și a fost scos din repertoriul Teatrului Național din Târgu Mureș, întrucât „nu a avut public”³⁹, iar costurile unei reprezentații cu acest spectacol erau ridicate (în distribuția producției târgumureșene se aflau și actori colaboratori – spre exemplu, Cristina Toma și Vlad Bîrzanu, iar onorariile acestora, plus decontarea drumului și a cazării, erau elemente care contribuiau la amplificarea cheltuielilor fiecărei reprezentații⁴⁰).

Dincolo de observațiile deja citate și care-i aparțin lui Marian Popescu, consider că succesul cultural presupune,



39. Informația este citată din discuția telefonică a autoarei acestui material cu directoarea artistică a Companiei Liviu Rebreanu de la acea dată, Alina Nelega (data convorbirii: 6 octombrie 2022).

40. *Ibidem*.

înainte de orice, o relație specială cu timpul și acțiunea lui. Succesul cultural presupune încrederea că parte din valorile artistice ale unui produs cultural (spectacolul *Martiri*, în acest caz particular) se vor conjuga sau vor coagula viitoare formule artistice (teatrale în acest caz), a căror osatură nu poate fi detectată/ imaginată la momentul realizării sale. Succesul cultural presupune încrederea că valorile artistice ale unui produs, dacă sunt lăsate să respire, vor concentra, cândva, direcții, tradiții și realității comune. Succesul cultural presupune și acceptarea eșecului: că nimic din toate acestea nu se va întâmpla, iar, în acest caz, argumentarea ideatico-artistică a produsului cultural se va constitui în model de evitat. Succesul cultural presupune și susținerea unei idei/ direcții (teatrale) și facilitarea unui context în care aceasta să poată germina, și anume, prin crearea unui spațiu în care numeroase potențialități ideatice, neapărat diferite și distincte, să se întâlnească, să dialogheze, așezând la masă doar argumente artistice. În acest sens, trebuie subliniat un aspect important: piața de idei (adică tocmai contextul care ar putea contribui la un viitor succes cultural), așa cum afirmă Horia-Roman Patapievici, „nu este o piață comercială. [...] obiectele schimbate sunt idei, iar criteriul de validare nu este prețul (respectiv profitul), așa cum este acesta stabilit prin procesul de vânzare-cumpărare, ci constă în satisfacerea standardelor critice de validare. [...] Succesul comercial poate însoți valoarea culturală, dar nu este niciodată baza ei și nu o determină”⁴¹.

O astfel de piață a ideilor teatrale, diversă, distinctă și liberă să germineze și să genereze noi căi artistice, departe de presiunea eficienței economice, este tocmai spațiul de întâlnire care i-a lipsit acestui spectacol, în ciuda doveditei sale *eficiențe* artistice.

Un context/ cadru similar i-a lipsit sau i-ar fi fost necesar și spectacolului *Dansul sergentului Musgrave* regizat de Radu Penciulescu, în același oraș, Târgu Mureș, însă în anul 1969. Voi evita să aduc în discuție similitudinile artistice și



41. Horia-Roman Patapievici, *De ce nu avem o piață a ideilor*, București, Editura Humanitas, 2014, p. 45.

conceptuale existente între cele două spectacole (de la tema comună a textelor dramatice folosite de ambele spectacole, la formulele de reprezentare senzorială la care fac apel cei doi regizori ș.a.) și voi menționa doar faptul că, precum în cazul spectacolului *Martiri*, în ciuda succesului în rândul specialiștilor de teatru (Radu Penciulescu primește premiul pentru regie pe anul 1969 din partea revistei *Teatrul*), durata de viață a spectacolului *Dansul sergentului Musgrave* a fost una redusă (spectacolul a fost scos din repertoriul Teatrului de Stat din Târgu Mureș, nerezistând mai mult de o stagiune și câteva luni)⁴².

Nu-mi propun să analizez dacă Theodor-Cristian Popescu, înscriindu-se într-o linie regizorală precum cea descrisă de Radu Penciulescu (începută odată cu spectacolul *Dansul sergentului Musgrave*), a dat naștere unui spectacol, *Martiri*, care iese din șablonul a ceea ce Miruna Runcan numește a fi *modelul unic al teatrului românesc* (și acesta ar putea fi motivul pentru neîncrederea în potențialul său artistic) ci, mult mai important!, mi se pare să adresez câteva întrebări născute de aceste două spectacole care au răsarit în spațiul teatral târgu-mureșean la o distanță de patruzeci și cinci de ani unul față de celălalt, dar având un destin similar: Cine ar trebui să construiască contextul necesar, favorabil nu doar succesului imediat al unui spectacol? Cum ar trebui să arate acest context/spațiu de dialog astfel încât, simultan, idei teatrale dintre cele mai diverse și distincte să-și poată găsi împlinirea culturală (continuatori, contestatari, să genereze tradiții și vitalitate în spațiul teatral românesc)? Poate fi creat acest context doar de



42. Vezi în acest sens Raluca Blaga, „*Dansul sergentului Musgrave* sau primul pas spre un tărâm necunoscut”, material în curs de publicare în *Symbolon*, nr. 44 (<http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon>). Acest fapt este menționat de actorul Ion Fiscuteanu într-un interviu cu Dan Culcer realizat la finele anului 1970 (vezi Dan Culcer, „Dialog cu Ion Fiscuteanu despre timp, talent și perspective acum când se apropie Anul nou”, în *Steaua Roșie*, anul XXI, nr. 304, 26 decembrie 1970), precum și de Sebastian Costin în urma vizitei sale la Târgu Mureș (vezi Sebastian Costin, „Comedii”, în *Scânteia tineretului*, anul XXVI, nr. 6546, 5 iunie 1970).

mediul teatral local în lipsa unor politici și strategii culturale pe termen mediu și lung dezvoltate de autoritatea centrală? Cum ar trebui să arate caietul de sarcini deschis în vederea obținerii unui post de director de teatru, astfel încât planul de management al conducătorului de instituție teatrală să faciliteze/ permită construcția unui spațiu de dialog pentru ideile teatrale artistice *eficiente* și din punct de vedere cultural, nu doar eficiente economic?

Bibliografie

Cărți

- ASTON, Elaine; O'THOMAS, Mark, *Royal Court International*, London, Palgrave Macmillan, 2015.
- BLAGA, Lucian, *Trilogia valorilor*, București, Editura Humanitas, 2014.
- BRĂDĂȚAN, Costică, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*, traducere din engleză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2018.
- ECO, Umberto, *Opera deschisă*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.
- JUNG, Carl Gustav, *Amintiri, vise și reflecții*, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2020.
- PATAPIEVICI, Horia-Roman, *De ce nu avem o piață a ideilor*, București, Editura Humanitas, 2014.
- POPESCU, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Editura Unitext, 2004.

Articole

- CRISTEA GRIGORESCU, Oana, „Martori sau martiri?“, în *Observatorul cultural*, nr. 716, 28 martie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-martori-sau-martiri-2/>
- GROZA, Claudiu, „Teatru extrem-contemporan“, în *Tribuna*, anul XIII, nr. 280, 1-15 mai 2014.
- MORARIU, Mircea, „Clar ca o teoremă, uman ca o poezie“, în *Adevărul*, 24 martie 2014, <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/foto-clar-ca-o-teorema-uman-ca-o-poezie-1523260.html>

- PENCIULESCU, Radu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi“, în *Ateneu*, anul VIII, nr. 2, februarie, 1971.
- PENCIULESCU, Radu, „Expresivitatea scenică și eficiența ei“, în *Teatrul*, anul IV, noiembrie 1959.
- POPOVICI, Iulia, „Niște martiri și un câine la miez de noapte – *Martiri și O poveste ciudată cu un câine la miezul nopții*“, în *Observatorul cultural*, nr. 719, 17 aprilie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-niste-martiri-si-un-ciine-la-miez-de-noapte-2/>.
- RÎPAN, Iulia, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediata/>.
- RUSU, Mircea Sorin, „În centrul atenției: martiriul și manualul de biologie – *Martiri*“, în *LiterNet*, aprilie 2014, <https://agenda.liternet.ro/articol/18066/Mircea-Sorin-Rusu/In-centrul-atentiei-martiriul-si-manualul-de-biologie-Martiri.html>.
- SCHECHNER, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, în *The Tulane Drama Review*, vol. 10, nr. 4 (vara 1966).
- STOICA, Oana, „Adolescentul Isus“, în *Dilema Veche*, nr. 529, 3-9 aprilie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/adolescentul-iisus-596975.html>.
- TEODORESCU, Crin, „Realitatea regiei“, în *Contemporanul*, anul XXI, nr. 21, 26 mai 1967.

Materiale video

- PENCIULESCU, Radu, *Lungul drum al textului spre scenă*, Conferințele Teatrului Național on-line, pe canalul de YouTube al TNB, <https://www.youtube.com/watch?v=ZhJr52LfhXU&t=5670s>.

Manuscrise

- POPESCU, Theodor-Cristian, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, 2018.

CONVERGENTE

SENS ȘI SEMNIFICAȚIE ÎN ARTA TEATRULUI

Sabin Sabados

DOI 10.46522/CT.2023.01.09

Abstract

Sense and Meaning in the Art of the Theatre

From its beginnings, the existence of the theatre has been marked by its sense and meaning. However, most of the time, in everyday discourse, as well as in critical discourse, the two terms are used with *the same meaning*. Depending on the directions of study, specific to linguistics (traditional, pragmatic, discursive, structural, etc.), semiotics, aesthetics, philosophy, the translations we use for sense and meaning differ, overlap, replace each other, intertwine or noticeably distance themselves. Our attempt is to outline some of the features of sense and meaning, in the context of the performing arts and an artistic “conduct” that gives theatre both the depths of being and an ontological value.

Keywords:

theatre, sense, meaning, becoming, language.

In abordarea teatrului ca fenomen existențial, dificultatea apare în clipa în care încercăm să plasăm opera scenică (mult înaintea celei dramaturgice) pe versantul creațiilor însemnate cu datele ființei. Am spus-o și cu alte ocazii, atuul teatrului este acela că, fiind *viață* mai mult decât oricare altă artă, se subiectivează și parcurge traseul *devenirii*. Or, între ființă și devenire se naște o tensiune pe care filosofia s-a grăbit să o judece, rătăcind, vrând-nevrând, într-un labirint de concepte și noțiuni. În *Nașterea tragediei*, Friedrich Nietzsche considera

că arta sau, mai bine, devenirea artei este legată de dualismul dionisiacului și al apolinicului¹ și de modul în care creatorii i-au înțeles evoluția, prin încercarea, aproape disperată, de a aloca devenirii caracteristicile ființei. Ieșirea din „beția voinței“, cum ar spune Nietzsche, și părăsirea paradigmei apărute pe urmele celor două divinități antice ne-ar conduce, pe de o parte, la o manifestare anti-artistică, la „producții“ sărăcite în imagini, fiind profitabile, pe de altă parte, noilor formule dramaturgice și capriciilor reprezentărilor scenice de astăzi. Iar locul median pe care spectatorul îl ocupă între extrema sacralității și cea a individualității (și a individualizării) necesită precizări cu privire la acest *continuum* al istoriei teatrului, materializat prin *memorie*, *sens* și *cunoaștere*. Este vorba de un trecut (al memoriei) și de un viitor (al cunoașterii) care se precipită într-un „acum“ în care totul ne apare ca un spațiu al „deschiderii“ creației, cu alte cuvinte, al sensului. În acest fel, în artă, timpul se spațializează. Iată și motivul pentru care creația este nevoită să treacă prin atâtea încercări ale timpului, în urma cărora remarcăm – confirmând spusele lui Ortega y Gasset din *Dezumanizarea artei* – că valorile care-i consacră perenitatea nu sunt străine de cele ale ființei². Dar în ce constă mișcarea coperniciană pe care creatorii scenici (regizorii, actorii, performerii) au realizat-o – o mențin oare și astăzi? – în jurul acestor poli, pe de o parte, ai mitului și ai istoricității, pe de alta, ai eternității și ai temporalității? Iată două întrebări care credem cu tărie că merită cercetate cu mai multă atenție de toți cei care sunt preocupați de artele spectacolului de teatru. Mai credem că vom găsi cu greu răspunsurile potrivite, atâta timp cât folosim o vedere din afară, fie ea și una atotcuprinzătoare. E nevoie să privim teatrul ca pe un fenomen existențial, pentru a putea primi un răspuns încărcat cu sens. Să nu uităm faptul că, în centrul acestei arte a ființării, stă mereu prezent omul care este



1. V. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, introducere de Richard Wagner, traducere și postfață de Lucian Pricop, București, Editura Cartex, 2018, p. 30.

2. Jose Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000.

un altul – personajul. Or, tocmai această stare de fapt subiectivizată este cea care înscrie creația pe traseul *devenirii*. Cu siguranță, problematica legată de pendularea artei teatrului între ființă și devenire este o marcă distinctivă a unei contemporaneități care s-a îndepărtat nepermis de mult de cele două principii amintite de Friedrich Nietzsche. Înțeles drept „izvor vital al fiecărei opere de artă“, dionisiacul și apolinicul (acesta din urmă fiind înlocuit, ulterior, de socratic) fac din posibilă actuală opera scenică și ne obligă să admitem frumusețea, magia și necunoscutul creației artistice, cel puțin cu aceeași doză de interes și deschidere arătată oricărui alt fenomen existențial. Faptul e cu atât mai surprinzător, cu cât sensul tradițional al acestui gen de artă a fost diluat atât de mult, încât conținutul original, *catharsis*-ul sau experiența elevată pe care o facilitează publicului s-a denaturat. Atâta timp cât energia spectacolului de teatru prezintă, cu fiecare manifestare, un vitalism ce poate satisface simțul frumosului, mișcarea coperniciană la care creatorii scenici apelează este mereu acolo, chiar și atunci când nu se arată. În fond, ce este procesul de creație artistică, dacă nu un act creator-revelator al voinței atinse de inspirație și călăuzite de o intenție sinceră? Dar, pentru a înțelege toate acestea, e nevoie să disociem între sensul unei reprezentări și semnificația care rodește din miezul acțiunii scenice.

Prin sens, căutăm să ne apropiem de intenția creatorului scenic, de modul în care sunt corelate semnele reprezentăției (indiciile și iconice, intenționale, lingvistice, non-verbale, simbolice, ideatice etc.), cu alte cuvinte, de *conținutul* pe care îl desprindem din ansamblul expresiei teatrale³. Sensul unei



3. Pentru expresie, preluăm înțelesul pe care i-l alocă Wittgenstein: „Expresie este tot ceea ce este esențial pentru sensul propoziției, ceea ce propozițiile pot să aibă în comun una cu cealaltă. Expresia indică o formă și un conținut. Expresia presupune forma tuturor propozițiilor în care poate să apară. Ea este trăsătura caracteristică comună a unei clase de propoziții“, Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică și în ajutorul cititorului de Mircea Flonta, note de Mircea Dumitru, București, Editura Humanitas, 2001, 3.31, p. 89.

reprezentății teatrale este, cel mai adesea, multiplu, ieșind în afara cadrului scenic și împânzind lumea, în măsura în care arareori avem o coincidență între sensul rezultat în urma „interpretării” reprezentăției de către spectator, cel al creatorilor (al actorilor, al regizorului, al scenografului etc.) și cel al dramaturgului. În cotidian, „omul trăiește într-o lume semnificantă. Pentru el, problema sensului nu se pune, sensul există, se impune ca o evidență, ca «sentimentul de a înțelege», în mod foarte firesc”⁴. În teatru – și în arte în general –, sensul este mereu căutat, invocat, afirmat (sau, dimpotrivă, contestat), drapat cu însemnele metaforei, înțeles sub auspiciile conotației și/sau pretins de ceea ce opera denotă, ca și cum singurul „sens” al producerii și receptării unui spectacol ar fi acela de a-i descoperi sensul.

Efortul de a defini sensul alături de (sau în opoziție cu) semnificația unei reprezentății – termeni ce, adeseori, își fură unul celuilalt înțelesul sau măcar părți ale conținutului – se dovedește, în egală măsură, lingvistic și metalingvistic, ca urmare a dorinței de a prinde în formă adecvată ceea ce este supus dinamicii acțiunii scenice și unei interpretări „fluide” a cuvintelor și a gesturilor actorilor. Diferitele definiții date de lingvistica structurală, lingvistica distribuțională, gramatica generativă, logica simbolică, semiotica teatrală etc. nu fac altceva decât să îngreuneze înțelesul pe care îl putem da sensului reprezentăției teatrale, pe de o parte, și semnificației acesteia, pe de alta.

Lingvistica structurală atrage atenția asupra unei posibile coincidențe a sensului cu *semnificatul* (așa cum propunea F. de Saussure și cei care i-au continuat tezele) sau, mai bine, cu unitățile minimale semnificative⁵. Aceasta a condus la o definire mai clară a noțiunii de sens, dar și la o eliminare a realului (a referentului) din ceea ce este înțeles a fi, cu alte



4. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus și prefăcut de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1975, p. 27.

5. Cf. Angela Bidu-Vrâncianu, „Sens”, în Angela Bidu-Vrâncianu [et al.], *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001, p. 472.

cuvinte, o îndepărtare a oricărui element extra-lingvistic parazit. În semiotică, dacă „sensul este tocmai această posibilitate de *transcodare* [de semnificații – n.m.]”⁶, semnificația s-ar afla la întretăierea a două drumuri, al semnificantului (adică al rostirii) și al semnificatului (adică al imaginii pe care o creează semnele utilizate), valoarea sa constând tocmai în raportul de schimb dintre cele două unități și în trecerea de la un limbaj la un altul. În cadrul filosofiei limbajului, este admisă existența unui singur sens originar, din care se pot desprinde sensuri de grad secund (metonimice, figurate etc.), subiacente, contextuale și sistemice. Tipurile de sens, afirmă François Rastier, „diferă în funcție de practicile sociale în care sunt implementate”⁷, dar și de concatenarea semnificantilor. Pe urmele lingvisticii logice, am putea spune că, în teatru, sensul creației se detașează de referentul obiectului figurat scenic (exact ceea ce ar fi căutat să evite structuraliștii!) –, obiect devenit unicul reprezentant *obiectiv* al limbajului. Jacques Derrida căutase sensul diferențial al lucrurilor printr-un joc abil de preschimbare a termenului *différence* într-unul inventat, *différance*. Într-un cuvânt, *diferanța* nu ne conduce doar la o abandonare a unei gândiri ce punea preț pe structurile originare ale gândirii, pe un semnificat (sau referent) transcendent, nu reprezintă doar dezacordul cu o cultură a identității, ci ne apare ca o „dizlocare” ce face posibilă întâlnirea cu un Altul (într-un proces continuu al recunoașterii), în urma căruia se învață jocul semnificantilor, al înțelegerii realității, al deconstrucției imaginilor și al reconstrucției permanente a acestora în afara oricărui cadru ontologic.

Dacă vorbim de sensul unei montări scenice, ne referim, în egală măsură, la normele (multe, puține, acceptate, contestate etc.) cu privire la regia unui spectacol și a unei interpretări actricești, adică la orientarea sau, altfel, la o *direcție* (de aici și sintagma „direcție de scenă”, aducând cu sine *intenționalitatea* și calitatea la care aspiră, cea de *instanță a expresiei teatrale*),



6. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens*, op. cit. p. 27.

7. Cf. François Rastier, „Problématique du signe et du texte”, în *Intellectica*, nr. 2 (23), 1996, pp. 11-52.

care, în cele din urmă, va face posibilă afirmarea unei semnificații. Totuși, sensul a ceea ce este reprezentat ne apare, adeseori, în opoziție cu ceea ce denotă obiectul lingvistic: în *Fedra* lui Jean Racine, *regina Atenei și mama vitregă a lui Hippolit* nu au o valoare comună, în ciuda faptului că avem de-a face cu o aceeași referință. Așadar, se poate afirma că există un sens primar al textului teatral și un sens al reprezentației, în constantă evoluție, produs de multiplele „actualizări” și denotații ale referentului și nu doar de conotațiile acestuia, sensul unui semn „nefiind – așa cum afirma Anne Ubersfeld – constituit odată pentru totdeauna”⁸. Polisemia semnului teatral „este legată de acest proces de constituire a sensului: alături de sensul principal, numit denotativ (legat, în general, de istoria principală), sens în general «evident», orice semn (verbal sau non-verbal) aduce cu sine semnificații secundare, detașate de primul sens”⁹. Inexistența unui „semn teatral” pur, așa cum sunt semnele lingvistice, ne obligă la o interpretare (și, în consecință, la o semnificare) a textului scenic în funcție, pe de o parte, de regulile lingvisticii, pe de alta, de procesul comunicării (în care codul receptorului/ al spectatorului nu coincide în mod necesar cu cel al emițătorului/ al actorilor și al reprezentației, în ansamblul ei)¹⁰. Sensul unui semn teatral – incluzându-l aici și pe actorul-personaj – nu se poate constitui în afara reprezentației, fiind condiționat de intenția creatorilor scenici, în raport cu elementele intrinseci ale textului dramatic/ textului scenic, cu condițiile spectaculare (tehnice) și cu publicul cărui i se adresează. În funcție de organizarea elementelor scenice, semnul teatral devine semnificantul unui alt semn, distinct de cel cu care suntem obișnuiți în viața cotidiană. Arma cu care trage Vanea, în piesa lui Cehov, încercând să-l ucidă pe profesorul Serebriakov, devine un semn al unei ultime ratări, al modului în care personajul eșuează în dorința de pune capăt ambițiilor intelectuale ale protejatului său. Mai mult: cel pe care îl vedem pe scenă este actorul X, dar, în



8. Anne Ubersfeld, „Le Lieu du discours”, în *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, no. 15-16, 1977, p. 11.

9. V. *idem*, *Lire le théâtre*, I, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 26.

10. V. *ibidem*, p. 20-21.

același timp, avem „convingerea“ că ne aflăm și în fața personajului Vanea, căruia actorul i-a dat viață. Anne Ubersfeld concluzionează că, atunci când vorbim de sensul unui semn teatral, putem spune: „1. că acest sens este dublu; 2. că el este articulat cu alte semnificații (duble); 3. că nu putem elimina noțiunea din planul conotației“¹¹. La rândul său, Patrice Pavis consideră că există un sens literal sau „denotativ“ al textului dramatic și un sens „conotativ“, propriu textului scenic, mai bogat și mai complex decât cel de origine, care include asocieri culturale și individuale¹². Fiind pus în relație cu alte semne artistice, semnul teatral va transmite un „mesaj intelectual“¹³, rațional, va genera, prin calitatea sa de *stimul*, reacțiile emoționale ale spectatorilor și, în cele din urmă, va deschide calea spre planul estetic al creației.

În teatru, dacă adoptăm o perspectivă semantică, sensul se opune semnificației: cel dintâi dobândește atributele viului, ale acțiunii, ale *procesului scenic*, iar cea din urmă se manifestă ca element static în structura actanțială a reprezentației. Perspectiva pare a fi complet răsturnată la O. Guiraud, care susține că semnificația „este procesul care asociază un obiect, o ființă, o noțiune, un eveniment unui semn susceptibil să îl evoce; semnificația este o cunoaștere a realității, fiind un proces psihologic, spre deosebire de sens, care este o valoare statică, o imagine mentală rezultată din proces“¹⁴.

În primă instanță, definițiile glisează de la un pol la altul, însă grăbesc înțelegerea faptului că lucrurile nu au fost tranșate până în ziua de astăzi și că tot ceea ce putem face este doar să ne asumăm un punct de vedere. De altfel, să ne amintim că, pentru



11. *Idem*, *Lire le théâtre*, II: *L' école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 25.

12. Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 4^e édition augmentée, préface d'Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2019, p. 495.

13. Sintagma este folosită atât de Anne Ubersfeld, în *Lire le théâtre*, II, p. 26, cât și de Patrice Pavis, în *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et image de la scène*, 4^e édition revue et augmentée, Ville-neuve d'Ascq, 2007, p. 282.

14. Angela Bidu-Vrănceanu, „Semnificație“, în Angela Bidu-Vrănceanu [et al.], *Dicționar de științe ale limbii*, ed. cit., p. 472.

Platon, semnificația se află la baza sensului, în timp ce, la Marx, sensul este fondatorul semnificației. Într-un cuvânt, sensul și semnificația reiau disputa primordialității oului sau a găinii.

Însumarea semnificațiilor – care sunt dependente de contextul situațional sau lingvistic (supoziție amendată de E. Coșeriu, care consideră că semnificația „nu are același tip de obiectivitate ca lucrurile și ca fenomenele fizice”, ci una „care justifică constituirea cuvintelor abstracte”¹⁵) – face posibilă depășirea propriului cadru de abstractizare, cu scopul de a împlini un sens/ sensuri concret/e al/ ale reprezentăției. Distincția dintre sens și referința unui enunț – inaugurată de G. Frege la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin trimiterea, în cazul sensului, la ceea ce *exprimă*, și la referință, prin ceea ce *denotă* obiectul vizat¹⁶ – a fost preluată de B. Russell, cel care considera semnificația un simbol al unei imagini proprii gândirii conștiente, o „realitate” ce poate fi exprimată doar în urma observației și a unui proces de tip cauză-efect (ceea ce, desigur, ne aduce în lumină poziția behaviorismului)¹⁷. Se instituie, astfel, un acord între semnul simbolic (sonor sau gestual) și obiectul (sau lucrul) la care trimite. Ca urmare, „când înțelegem un cuvânt, există o asociere reciprocă între acesta și imaginea a ceea ce el «semnifică». Imaginile ne pot determina să folosim cuvinte care le dă o semnificație, iar aceste cuvinte, auzite sau citite, pot provoca, la rândul lor, imaginile adecvate. Astfel, vorbirea este un mijloc de a produce în ascultătorii noștri imaginile care se găsesc în noi”¹⁸.



15. Eugeniu Coșeriu, *Teoria limbajului și lingvistica generală. Cinci studii*, ediție în limba română de Nicolae Saramandu, București, Editura Enciclopedică, 2004, pp. 255, 260.

16. V. Anthony Kenny, *O nouă istorie a filosofiei occidentale*, vol. IV, *Filosofia contemporană*, traducere din limba engleză de Doru Căstăian, Oradea, Editura Ratio et Revelatio, 2018, pp. 123-126.

17. Bertrand Russell, „On Denoting”, în *Mind*, vol. XIV, nr. 56, oct., 1905, pp. 479-493; V. și Ferdinand C.S. Schiller, Bertrand Russell, H.H. Joachim, „The Meaning of Meaning: A Symposium”, în *Mind*, nr. 116, oct., 1920, pp. 385-414.

18. Bertrand Russell, *Analysis of Mind*, Londra, Allen and Unwin, 1921, p. 173.

Dacă, la Russell, problema semnificației este legată de semnificația imaginilor¹⁹, cu alte cuvinte, de imaginație și de producțiile „descriptive” și creatoare ale gândirii (*de o reprezentare a ceea ce a fost gândit*, am spune noi, ceea ce face din teatru o *operă semnificativă* în sine), la Ferdinand C.S. Schiller, aceasta nu ar reprezenta proprietatea intrinsecă a cuvintelor și nu ar trimite nici la relația dintre subiect și obiect, ci mai curând la o *atitudine* pe care o adoptă subiectul în raport cu obiectul²⁰. Distincția dintre sens și semnificație devine, la Schiller, majoră: „Sensul este ceea ce reprezintă cuvântul, în timp ce semnificația este ceea ce acesta indică. [...] Semnificația este referința cuvântului la obiect, în timp ce sensul este ceea ce se atașează cuvântului”²¹.

Ludwig Wittgenstein adoptase, în bună măsură, poziția lui Russell – al cărui discipol a și fost –, afirmând că sensul este reprezentat de o structură de simboluri și că „numai faptele pot exprima un sens”, „numai propoziția are sens”²². De exemplu, propoziția „actorul se află pe scenă” are același înțeles logic cu „scena se află sub actori”. Însă pretenția lui Wittgenstein, de verificare empirică a semnificației, are consecințe dramatice din punct de vedere etic și metafizic, întrucât aceasta ar conduce la o neîncetată interogare a veridicității actului dramatic și a reprezentației în ansamblul ei. La sfârșitul *Tractatus*-ului, Wittgenstein conduce critica sensului (și a limbajului, în cele din urmă) până la o întoarcere împotriva propriului demers, considerând-o absurdă și concluzionând, cu o propoziție care va face o lungă carieră, că „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă”²³. Într-o interpretare trecută prin filtrul gândirii lui Wittgenstein,



19. Bertrand Russell, *Logic and Knowledge. Essays: 1901-1950*, ed. Robert Charles Marsh, New York, Putnam's Sons, 1971, pp. 302-303.

20. Ferdinand C.S. Schiller, Bertrand Russell, H.H. Joachim, „The Meaning of Meaning: A Symposium”, art. cit., p. 389.

21. Ferdinand C.S. Schiller, *Formal Logic: A Scientific and Social Problem*, Londra, Macmillan and Co., 1912, p. 122.

22. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., 3.142, 3.3, pp. 87, 89.

23. *Ibidem*, 7, p. 159.

ulterioară *Tractatus*-ului, cea din *Cercetări filosofice* (1953), expresia teatrală ne poate apărea modelată de convențiile sociale și de cele culturale, fiind strâns legată de *contextul* în care este utilizată (adică, de o comunitate specifică) și de *jocul limbajului scenic*. Or, în timp ce sensul reprezentației capătă „sens” în funcție de *modul* în care se construiește jocul limbajului scenic, neputând fi izolat de practica utilizării expresiei și având o mișcare centripetă, de restrângere a câmpului semantic, semnificația lărgeste aria de *semnificare* dincolo de aria scenei, favorizând o mișcare centrifugă. Aceasta ne conduce la ideea că „semnificația unui cuvânt este folosirea lui în limbaj”²⁴. În teatru, semnificația ar însemna relația semnelor cu expresia lor scenică în unitatea ei (prin convertirea unităților minimale semantice în imagini!), în timp ce sensul „ca formă a sensului, poate fi definit ca posibilitate de transformare a sensului”²⁵.

Conturând modelul tripartit al semioticii – care include sintaxa, semantica și pragmatica –, Charles Morris găsisse semnificația compromisă din punctul de vedere al „semnificației”, incluzând-o în câmpul analizelor semiotice doar în măsura în care ajută la clarificarea relației dintre semne, limbaj și comunicare²⁶, așa cum și Saussure, în *Cursul său de lingvistică generală*, atrăgea atenția asupra faptului că limbajul este, mai curând, asociat semnelor decât cuvintelor care le desemnează. În absența sensului, semnele nu s-ar putea referi la nimic din această lume, iar, în lipsa semnificației, semnele nu ar putea să comunice nimic lumii. Semnificațiilor nu li se pot alocă un loc anume, „ci trebuie caracterizate



24. Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2004, 43, p. 117.

25. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens*, op. cit. p. 30.

26. „În general, este bine să se evite acest termen în discuția despre semne; teoretic, el poate fi ocolit cu totul și nu ar fi nevoie să fie încorporat în limba semioticii”, Charles Morris, *Fundamentele teoriei semnelor*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003, p. 102.

în termenii acestui proces ca întreg²⁷. Sensul, în opinia filosofului american, se referă la relația dintre semn și referentul său, în timp ce semnificația ar fi condiționată de relația dintre semn și utilizatorul sau interpretul acestuia (adică, este intersubiectivă). Într-o primă concluzie, putem spune că semnificația „este în principiu determinabilă exhaustiv prin cercetare obiectivă”²⁸, constând în capacitatea semnelor de a evoca și de a determina comportamentul uman, de a transmite și de a afirma valorile umane, dar și de a crea și conserva realitatea socială în care semnele se manifestă²⁹.

Adam Schaff a căutat să ajungă la o definiție a semnificației, amendând teoria actelor intenționale a lui Husserl, conform căreia ne-am afla în fața unei „entități ideale obiective”, imuabile, independente de actele de judecată: „Ele [semnificațiile, afirmă Husserl – n.m.] formează o mulțime ideal închisă de obiecte generale (generice), pentru care a fi gândite sau exprimate reprezintă ceva accidental. Există deci nenumărate semnificații care, în sensul comun și relativ al cuvântului, sunt doar semnificații virtuale, întrucât nu au fost niciodată exprimate, iar din cauza capacității limitate a cunoașterii umane nu pot fi niciodată exprimate”³⁰.

Poziția lui Schaff – distinctă de cea metafizică, proprie lui Husserl – este tributară materialismului dialectic (marxist, în bună măsură) și traduce semnificația ca „o relație între semne, o relație între termenul de definit (*definiendum*) și termenul definitor (*definiens*)”, sau, mult mai vag, aduce noțiunea pe tărâmul practicii sociale, unde are loc „o anumită relație între oameni care comunică” sau, încă, o definește ca „sistem de relații între oameni pe plan psihologic”³¹. Heidegger stabilise deja existența unei triade funcționale, numind un *sens al conținutului*, un *sens al relației* (referențial) și un *sens*



27. *Ibidem*, p. 104.

28. *Ibidem*, p. 108.

29. V. Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, Paris, De Gruyter Mouton, 1971, p. 203 sqq.

30. *Apud* Adam Schaff, *Introducere în semantica*, traducere din limba poloneză de [...], București, Editura Științifică, 1966, p. 252.

31. *Ibidem*, pp. 265, 283, 284.

al împlinirii. El abordează temele conținutului, ale relației și ale împlinirii în *Ființă și timp*, prin problema sensului ființei și a modului în care aceasta este legată de *ceva*-ul esențial al existenței, de „experiența ontică a ființării“. Heidegger susține că existența umană este caracterizată de o relație unică cu ființa, pe care o numește *Dasein*; iar sensul devine „un existențial al *Dasein*-ului“ (și nu un atribut sau o proprietate a ființei), altfel spus, el aparține *Dasein*-ului grație deschiderii, fiind „acei ceva «către care» se îndreaptă proiectul primordial al înțelegerii ființei“³². Unul dintre conceptele-cheie din această lucrare este cel de „grijă“ (*Sorge*), care se referă la modul în care *Dasein*-ul este întotdeauna orientat spre propria ființă și spre lume, iar sensul grijii face posibilă constituirea ființei ca ființă.

La Heidegger, deschiderea aparține prin excelență *Dasein*-ului. Or, în timp ce spațiul public ne închide între limitele condițiilor pe care ni le impune un *altul*, deschiderea din artă – și, mai cu seamă, cea din teatru – ne apropie de noi înșine, de ceea ce este autentic în ființa noastră.

Hannah Arendt se înscrie pe linia lui Heidegger doar pentru a se îndepărta de acesta, depășind stadiul *autenticității* și valorizând particularitățile lui „împreună“, pentru a crea o lume în care fiecare îl ascultă pe celălalt și se adaptează la condiția celuilalt. La Hannah Arendt, în absența pluralității, autenticitatea își pierde sensul. Lăsând deschidă calea întâlnirii – chiar și cu riscul declanșării unei lupte agonice –, se creează condițiile *stării-de-neascundere*, mai degrabă decât a *faptului-de-a-fi-în-lume*, cum propunea Heidegger. În acest sens, putem continua ideea lansată de Hannah Arendt, semnalând „rolul“ teatrului prin acțiunea și rostirea care o descrie (întocmai cum arătase Aristotel în *Poetica* sa) și, prin aceasta, în dezvăluirea problemelor majore ale omului și ale esenței sale. Așa cum sublinia Rüdiger Safranski, „pentru că relațiile dintre oameni prezintă atributele scenei, chiar



32. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 208, 428.

și întreaga lume ce ne apare poate deveni pentru ei o scenă. Doar pentru că ies în evidență și se pot arăta, oamenii capătă impresia că și natura lucrurilor stau tot astfel și că și aceasta vrea să se «arate»³³.

În teatru, intrarea și ieșirea din scenă a ideilor nu au doar un sens metaforic, conotativ, ele prind contur, devin o evidență, capătă autenticitate și vitalitate, așa cum demonstrează personajele aduse pe scenă de Pirandello, care se înscriu în starea originară de deschidere. La rândul său, spectatorul dezvăluie acest mod originar de *a-fi-în*, în sensul *griji* cu care întâmpină personajul și al preocupării cu care tratează perspectiva *închiderii*. Pentru creatorul scenic, a fi laolaltă cu spectatorul înseamnă a face posibil limbajul – vorbirea și gestul –, adică expresia teatrală, căreia îi incumbă *exprimarea de sine*: „Faptul-de-a-sălășlui-în și situația afectivă ce-i corespunde sunt făcute manifeste în discurs și au drept indice lingvistic intonația, modulația, ritmul discursului, «felul de a vorbi». Comunicarea posibilităților existențiale ale situației afective, adică deschiderea existenței, poate să devină un țel propriu al discursului «poetic»³⁴.

Mult mai aproape de înțelegerea rolului pe care îl are semnificația în aria teatrului se află definiția dată de George H. Mead, prin prisma interacționismului simbolic pe care l-a inaugurat: „În semnificație se conține legătura dintre gestul unui individ dat și actul social pe care îl indică, sau pe care îl începe acest gest, și care apare ca rezultat al reflexului adaptativ al altui individ; acest reflex adaptativ este semnificația gestului³⁵. Pe de altă parte, sensul – fiind o *valoare* – nu este inerent obiectelor și cuvintelor și nici măcar nu este rezultatul unor reprezentări (nu apare în urma unei „puneri în scenă“, cum am fi tentați să spunem), însă determină constituirea de reprezentări în cadrul unor procese sociale. Fără a urmări crearea de înțelesuri sau de reprezentări mentale,



33. Rüdiger Safranski, *Un maestru din Germania. Heidegger și epoca lui*, traducere din germană de Ileana Snagoveanu-Spielberg, București, Editura Humanitas, 2004, p. 373.

34. Cf. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, op. cit., p. 222.

35. Apud Adam Schaff, *Introducere în semantică*, op. cit., p. 269.

sensul unui „sens“ este acela de a abstractiza (adică, a conceptualiza). În cazul nostru, sensul unei reprezentății este dat de trăsăturile care disting teatrul de alte forme de manifestare artistică, conferindu-i unicitate, ceea ce, de bună seamă, învederează un proces în cadrul căruia apelăm la simboluri pentru a desprinde un sens.

Părăsind cadrul referințelor și al reprezentărilor interioare, sensul devine, astfel, o *proprietate* a expresiei scenice și a simbolurilor care o compun, în timp ce semnificația dezvăluie o valoare comună pentru locutori, grupând *semnificații* într-o unitate semantică determinată. În cadrul aceleiași arii de semnificare, *expresia teatrală* (un semn, un obiect scenic, un lucru, o imagine etc.) poate proba sensuri distincte, în funcție, pe de o parte, de interpretarea actorilor, pe de alta, de „interpretarea“ spectatorilor, ceea ce ne conduce la o „deviere diferențială“ de sens, la „consecințele captării discontinuităților într-o lume despre care nu se știe nimic; [...] devierea se constituie prin stabilirea unei relații, a unei diferențe între aspectele comparabile ale lucrurilor“³⁶. Stând să irumpă din planul semnificantului, sensul teatrului este denotativ și contextual, condensând subiectivitatea dramaturgului, cea a creatorilor scenici și cea a publicului, în timp ce semnificația oferă posibilități semantice nelimitate ale actului scenic și a celui de receptare a operei teatrale³⁷.

Bibliografie

- BIDU-VRÂNCEANU, Angela [et al.], *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001.
- COȘERIU, Eugeniu, *Teoria limbajului și lingvistica generală. Cinci studii*, ediție în limba română de Nicolae Saramandu, București, Editura Enciclopedică, 2004.



36. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens*, op. cit., pp. 23-24.

37. Catherine Détrie, „Théâtre et travail du sens: de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique“, în *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, pp. 51-70 (URL: <http://journals.openedition.org/praxématique/2978>; consultat la 06.04.2023).

- DÉTRIE, Catherine, „Théâtre et travail du sens: de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique“, în *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, pp. 51-70.
- HEIDEGGER, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.
- KENNY, Anthony, *O nouă istorie a filosofiei occidentale*, vol. IV: *Filosofia contemporană*, traducere din limba engleză de Doru Căstăian, Oradea, Editura Ratio et Revelatio, 2018.
- MORRIS, Charles, *Fundamentele teoriei semnelor*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003.
- MORRIS, Charles, *Writings on the General Theory of Signs*, Paris, De Gruyter Mouton, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*, introducere de Richard Wagner, traducere și postfața de Lucian Pricop, Editura Cartex, București, 2018.
- ORTEGA Y GASSET, Jose, *Dezumanizarea artei*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 4^e édition augmentée, préface d'Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2019.
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et image de la scène*, 4^e édition revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- RASTIER, François, „Problématique du signe et du texte“, în *Intellectica*, nr. 2 (23), 1996, pp. 11-52.
- RUSSELL, Bertrand, *Analysis of Mind*, Londra, Allen and Unwin, 1921.
- RUSSELL, Bertrand, *Logic and Knowledge. Essays: 1901-1950*, ed. Robert Charles Marsh, New York, Putnam's Sons, 1971.
- RUSSELL, Bertrand, „On Denoting“, în *Mind*, vol. XIV, nr. 56, oct., 1905, pp. 479-493.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Un maestru din Germania. Heidegger și epoca lui*, traducere din germană de Ileana Snagoveanu-Spielberg, București, Editura Humanitas, 2004.
- SCHAFF, Adam, *Introducere în semantică*, traducere din limba poloneză de [...], București, Editura Științifică, 1966.
- SCHILLER, Ferdinand C.S., *Formal Logic: A Scientific and Social Problem*, Londra, Macmillan and Co., 1912.
- SCHILLER, Ferdinand C.S.; Russell, Bertrand; Joachim, H.H., „The Meaning of Meaning: A Symposium“, în *Mind*, nr. 116, oct., 1920, pp. 385-414.

UBERSFELD, Anne, „Le Lieu du discours“, în *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, nr. 15-16, 1977, pp. 10-19.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, I, Paris, Éditions Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, II: *L' école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică și în ajutorul cititorului de Mircea Flonta, note de Mircea Dumitru, București, Editura Humanitas, 2001.

LIMBAJUL TĂCERII (I)

Adriana Boantă

DOI 10.46522/CT.2023.01.10

Abstract

The language of silence (I)

The study aims to analyse one of the most subtle and, at the same time, most challenging dimensions of communication in art: silence. The role of silence in the process of artistic communication and its different meanings in relation to other means of expression are the subject of numerous theoretical research and philosophical reflections.

Keywords:

sound, silence, art, performance, experiment.

Studiul nostru își propune să analizeze una dintre cele mai subtile și, în același timp, cele mai provocatoare dimensiuni ale comunicării în artă: tăcerea. Rolul pe care îl are tăcerea în procesul comunicării artistice și diferențele ei semnificații în relația cu celelalte mijloace de expresie constituie obiectul numeroaselor cercetări teoretice și reflecții filosofice. Expresie a unui gând neformulat sau încă nerostit, tăcerea devine refugiul necesar într-un prezent dominat de ceea ce David Le Breton numește „saturația vorbirii”. „Cuvântul, pe care multitudinea mijloacelor de comunicare pretinde că-l eliberează, devine neimportant din pricina abundenței de limbaj în care se pierde”¹. Cu toate



1. David Le Breton, *Despre tăcere*, traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL Educațional, 2001, p. 14.

acestea, conținutul gândirii, externalizarea lui prin cuvânt și verbalizare excesivă nu se opun tăcerii. Și, din perspectiva artisticului, raportul dialectic dintre cuvânt și tăcere este generat de mecanismul complementarității. După cum nu există cuvânt fără tăcere, tot astfel, nu există nici tăcere fără cuvânt: „[a]tunci când vorbești creezi o imagine. Și când taci, atitudinea acelei clipe creează, de asemenea, o imagine”², remarca Marcel Marceau. Diversitatea, complexitatea și, totodată, ambiguitatea formelor și sensurilor pe care le dezvoltă tăcerea fac aproape imposibilă orice încercare de cuprindere exhaustivă a întregii game de sensuri într-o definiție capabilă de a-i explica, interpreta și reda întru totul înțelesurile. În *L'expérience intérieure*, Georges Bataille amintește natura „alunecoasă” a cuvântului „tăcere”. Dintre toate cuvintele, tăcerea reprezintă, potrivit filosofului francez, un exercițiu cu nebănuite fețe, fiind, în același timp, pervers și poetic³. Chiar dacă „tăcerea nu înseamnă în sine nimic, subliniază Le Breton, ambiguitatea o transformă într-o unealtă multifuncțională în viața de zi cu zi”⁴. „Începem cu tăcerea, deoarece cuvântul își uită, de cele mai multe ori, rădăcinile din care se trage”⁵. În iureșul asurzitor întreținut de inflația de cuvinte proliferată de mecanismul discursului mass-media, tăcerea se impune ca unicul mijloc potrivit să transmită ceea ce cuvântul este incapabil să exprime. Totodată, tăcerea poate fi percepută ca un mod delimitare între ceea ce este necesar și superfluu într-o conversație. Potrivit lui Suzuki, limbajul pe care îl folosim cu toții ca mijloc de comunicare servește la exprimarea stărilor sufletești, atitudinilor interioare, însă nu și a ideilor. Așadar, „limbajul devine deci cu desăvârșire incompreensibil atunci când căutăm sensuri în vorbele maeștrilor, crezând



2. Apud Ada-Maria Ichim, „Aleksandar Ivanovski: Metoda îi ajută să fie conștienți de ceea ce se întâmplă pe scenă”, în *Teatrul azi*, nr. 3-4, 2019, p. 103.

3. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Éditions Galimard, 1986.

4. David Le Breton, *Despre tăcere*, ed. cit., p. 22.

5. Jacques Lecoq, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, Oradea, Editura ArtSpect, 2009, p. 41.

că aceste vorbe acoperă idei. Sensul nu trebuie căutat în expresie, ci în noi înșine, în propriul nostru spirit, deschis față de aceeași experiență⁶.

Cuvintele sunt vectorii care ne permit să transmitem și să înțelegem lumea în complexitatea ei, să comunicăm, chiar dacă „puterea” lor este limitată și, totodată, condiționată de gradul de înțelegere a componentelor de sens sau a trăsăturilor semantice. Semnificația unui cuvânt depinde de cunoașterea de către auditor a trăsăturilor lui semantice. Evoluția semantică, expansiunea sau, dimpotrivă, restrângerea sau degradarea sensului unui cuvânt relevă volatilitatea implicită a semnificației.

Sensul, spune Le Breton, „poate fi pus în valoare de tăcere, dar și reciproca este valabilă”. Tăcerea marchează limita fragilă între prezență și absență și evocă ceea ce cuvântul nu poate să transmită, căci „semnificația unui cuvânt nu este niciodată absolută⁷”. Ea devine o modalitate de a crea sens, acolo unde cuvântul rămâne claustrat în limitele sale semantice și poate denatura mesajul expus. Astfel, prin tăcere se poate rezolva această carență de comunicare instaurată de cuvânt.

În discursul scenic, atât cuvântul, cât și tăcerea sunt necesare, ca fețele aceleiași monede. Ele au valoare egală în economia comunicării artistice. Relația instaurată între tăcere și cuvânt este mai degrabă de reciprocitate, decât una de antinomie. „Cuvântul se naște din tăcere într-un mod atât de firesc și de puțin surprinzător, încât parcă nu ar fi decât tăcerea răsturnată, reversul tăcerii [...] cuvântul este reversul tăcerii, așa cum tăcerea este reversul cuvântului⁸”. Amprenta sonoră a unui cuvânt implică în mod invariabil și partea lui de tăcere, care în funcție de context, circumstanțele enunțării și dozaj (intensitate, frecvență) este mai mult sau mai puțin perceptibil. Potrivit filosofului elvețian Max Picard, ceea ce este substanțial, „ontica lucrurilor este întărită de tăcere [...]”.



6. Daisetz Teitaro Suzuki, *Introducere în budismul Zen*, traducerea de Neculai Amălinei, Iași, Editura Polirom, 2015, pp. 120-121.

7. David Le Breton, *Despre tăcere*, ed. cit., p. 19.

8. Max Picard, *Lumea tăcerii*, traducerea Ioan Mihnea, Cluj-Florești, Editura Limes, 2019, p. 23.

Ființa și tăcerea aparțin una alteia. Apariția tăcerii este deci manifestarea a ceea ce este imuabil, nu a ceea ce este tranzitoriu, chiar dacă vorbirea descrie devenirea⁹. În procesele de comunicare cotidiene, orientate pe respectarea schemei culturale, dar și în cele extracotidiene (teatrale), modul în care este „gestionată” tăcerea „vorbește” despre gradul de „competență în comunicare”¹⁰. Meyerhold afirmă că „esența relațiilor interumane este determinată de gesturi, poziții, priviri și tăcere. Cuvintele singure nu pot spune totul”¹¹. În societățile africane¹², cuvântul poate să ucidă, iar în acest context tăcerea intervine ca un mijloc de protecție, o garanție a securității comunității. Împingând comparația până la paradox, etnologul Dominique Zahan subliniază, în studiul *Dialectica verbului la bambari*, faptul că la această populație „cuvântul» demn de venerație este «tăcerea»”¹³. Rabain subliniază că „regulile tăcerii sunt la fel de importante precum cele ale discursului”¹⁴.

Tăcerea capătă accente virulente, extreme și devine un strigăt mut, o formă de rebeliune atunci când cineva, în mod deliberat, se refugiază în mutism, pentru a exprima un refuz categoric, rezistența față de cineva ori față de o stare de fapt. Tăcerea este singura forță posibilă pentru a răsturna raportul de forțe existent. Dar și unicul mijloc capabil să semnaleze existența unui dezechilibru (moral, social, politic). Potrivit lui Louis Massignon, fondator al islamologiei franceze, triburile de nomazi



9. *Ibidem*, p. 31.

10. Hymes Dell, *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1974, p. 42.

11. Eugenio Barba, Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, Routledge, 2006, p. 174.

12. Cu precădere în cazul populației bambara, un grup etnic originar din vestul Africii, asociat cu Imperiul Bambara, a a cărui istorie este relatată de poemul epic *Sunjata*. Epopeea este de obicei interpretată în două moduri: unul este destinat predării sau repetiției, iar celălalt, având caracter oficial, are menirea să transmită informațiile publicului larg, sub formă de unui spectacol.

13. Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, Éditions Mouton, 1973, p. 150.

14. *Apud* David Le Breton, *Despre tăcere*, ed. cit., p. 77.

marāzīq din Qibilī, sudul Tunisiei, au o convenție a tăcerii conform căreia „cel care tace refuză, iar cel care tace consimte”¹⁵.

În piesa într-un act, *Cea mai puternică* (1889), August Strindberg folosește tăcerea pentru a crea tensiune dramatică. Transformată în strategie de apărare, de eschivă și neutralizare a oricărui sentiment de vinovăție, tăcerea este declanșatorul unui adevărat rechizitoriu moral, condus de Doamna X. Duelul psihologic (acuzare-apărare), purtat de cele două personaje feminine, Doamna X și Domnișoara Y, este câștigat de cea care, în mod fățiș, rămâne „rece și impasibilă”, cufundată în mutism. Tăcând ostentativ, atunci când situația impune participarea activă la dialog, ea generează o stare de tensiune și nesiguranță, greu de gestionat de Doamna X. Tăcerea devine, astfel, un mijloc de opunere a rezistenței, prin care Domnișoara Y își manifestă poziția de autoritate, inversând raportul de forțe. În lipsa cuvintelor, singura modalitate de comunicare a domnișoarei Y se produce prin râs și microgesturi, care exprimă disprețul, ironia. Aparenta liniște afișată cu ostentație trimite la o atitudine personală, ce nu ține de disciplina interioară, de stăpânire de sine, ci de un simplu joc de rol. „DOAMNA X: Nu! Nu vorbi! Nu e nevoie să spui nicio vorbă! Acum înțeleg totul!” Dar „nu există vorbe fără răspuns chiar dacă reacția constă doar în tăcere, cu condiția ca cineva să fie de față”¹⁶. Acesta intercondiționare (cuvânt-tăcere), dublată de validarea prin intermediul unui „martor”, ne trimite la Peter Brook, la condițiile necesare enunțate de el în *Spațiul gol* pentru ca acea „cortină” a tăcerii să se ridice, iar teatrul să poată să înceapă: „Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp altcineva îl privește, și asta e tot ce trebuie ca actul teatral să înceapă”¹⁷.



15. *Ibidem*, p. 82.

16. Jacques Lacan, *apud*. David Le Breton, *Despre tăcere*, traducerea Constantin Zaharia, București, Editura ALL Educațional, 2001, p. 140.

17. Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefața de George Banu, București, Editura Unibet, 1997, p. 17.

Dornică de revanșă, Doamna X urmărește să afle adevăratul motiv din spatele tăcerii: „Și de ce ești întotdeauna tăcută? Înainte credeam că ăsta e un semn de tărie, dar poate că o faci numai pentru că nu ai nimic de spus! Poate că taci din lipsa de gânduri!“. Disimetria relației celor două „prietene“ se exprimă poate cel mai bine prin acest „dialog“ al tăcerii perfectat ani la rând. Stranietate relației lor, marcată de temeri, rivalități, umilințe, suspiciuni, gelozie și gânduri nerostite, „care au zăcut în suflet ca mătasea în cocon“ (Doamna X), atinge cote paroxistice, generând o ultimă confruntare, care o va decide pe „cea mai puternică“. Revanșa asupra tăcerii se produce la final, când Doamna X, eliberată prin confesiune, cu reproșurile împrăștiate pe masă și resentimentele risipite, ca niște pantofi vechi, desperecheați, înțelege adevărata sa putere: familia.

La Strindberg, tăcerea și cuvântul alternează și participă activ, în procesul de revelare a sensului; întrețin ritmul, dinamica și suplețea dialogului dramatic. De altfel, nici nu ne-am putem imagina un teatru în care să existe doar cuvântul. Dar există un spectacol al tăcerii, capabil să umple spațiul gol, să îi confere sens.

În 1960, aflat în detenție, la Jilava, în uniformă sordidă de pușcăriaș, cu bocanci fără șireturi, zeghe vărgată, bonetă pe cap, veston fără nasturi, pantaloni prea scurți, care stau gata să cadă, pândit de primejdia delațiunii, Nicolae Steinhardt așteaptă în tăcere (în secret) convertirea la creștinism. Dincolo de funcția lui primă, de camuflare a unui conținut, secretul este creator de complicitate și solidaritate umană, dar și de alteritate. El deschide ușa unor universuri cu reguli proprii, o altă lume, cu reguli proprii, care coexistă cu cea vizibilă¹⁸, remarca Georg Simmel. În acest context, convertirea pare o bizară punere în scenă, unde „repetiția de regie, repetiția generală și premiera par să se confunde într-un



18. Georg Simmel, *Despre secret și societatea secretă*, traducere din limba germane și note de Cristian Cercel, București, Editura ART, 2008, p. 42.

singur spectacol kafkian¹⁹. Locul „acțiunii“, un fel de „azil de noapte geometric amplificat“²⁰, suprarealist în configurarea și manifestarea sa, îi amintește de Bruegel și Chagall. Chiar și așa, după Securitate, închisoarea „e un liman, o oază, un rai“²¹, remarcă Steinhardt. Notăția minuțioasă, de tip „naturalist“, cu tușe expresioniste, descrie un univers tulburător, ostil, unde „totul poate fi terfelit“. Un loc al angoasei și al deznădejdiei, ce amintește de Munch. „Aruncat într-o bombă de proporții uriașe, mă izbește o duhoare de necrezut. E o aglomerație de neconceput, abia te poți mișca, gălăgia e formidabilă, deși se vorbește numai în șoapte, cel puțin teoretic“²². În acest spațiu sinistru, cu aspect de iarmaroc ticsit, cuprins de un „dublu și contradictoriu simțământ de pustietate și aglomerație“²³, tăcerea îmbracă o multitudine forme și capătă o varietate de sensuri: eschivare, rezistență, frică, durere, deznădejde, neputință, resemnare, renunțare, nebulie, refugiu, meditație, mister.

Tăcerea poate fi expresia unei înțelegeri protejate de un secret. În regim de detenție, păstrarea secretului e un barometru al solidarității morale între oameni. În complicitate ecumenică cu părintele Mina Dobzeu, călugăr ortodox și alți doi cu alți deținuți²⁴, Steinhardt trăiește prin legământul tăcerii, miracolul (re)nașterii spirituale: taina botezului. „Pustită de zarvă și forfotă, camera (nr. 18. n.m.) ia un aspect și mai ciudat, ca o scenă goală în care grămezile de recuzite își găsesc sălașul la nimereală. Dar, mai ales, deosebirea sonoră față de camera plină este atât de izbitoare, încât am impresia



19. Nicolae Steinhardt, *Opere. Jurnalul fericirii*, ediție îngrijită, studiu introductiv, repere bibliografice și indice de Virgil Bulat, note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 66.

20. *Ibidem*, p. 77.

21. *Ibidem*, p. 57.

22. *Ibidem*, p. 79.

23. *Ibidem*, p. 77.

24. Nașul de botez i-a fost Emanuel Vidrașcu, fost șef de cabinet al mareșalului Ion Antonescu, iar ca martor a fost desemnat Alexandru Paleologu, împreună cu doi preoți romano-catolici, doi preoți uniți și unul protestant.

unei tăceri absolute – tăcerea devine, vorba lui Cervantes, un spectacol – și mă pot liniști, reculege nițel²⁵. Retragerea în sine însuși și regăsirea de sine în spațiul opriment al temniței se fac prin disciplina tăcerii „Cu cât sapi mai adânc în tine însuși – mărturisește Kafka în *Jurnalul* său –, cu atât sporește tăcerea; devii din ce în ce mai puțin neliniștit și tăcerea e tot mai mare²⁶. Recluziunea, „*catharsis*-ul prin tăcere“ (Kierkegaard) și refugiul în credință îi oferă protecție, îi ordonează spiritul. În acest context, tăcerea (*isihia*) devine, în chip vădit, starea necesară trăirii mistice și a întâlnirii cu divinitatea.

În *Acte fără cuvinte* (1956)²⁷, dramaturgul irlandez Samuel Beckett va renunța complet la cuvântul rostit (dialog), locul acestuia fiind luat de acțiunea dictată de indicațiile scenice. La fel ca la Strindberg, personajele nu sunt definite de un nume sau de biografie, ci sunt dominate de un singur sentiment, distingându-se prin acțiuni cu valoare de gest. A este încet și neîndemânatic, iar B sprinten, rapid, precis. Acțiunile lor sunt legate de un gest cotidian banal. A mușcă dintr-un morcov și înghite o pastilă, iar B se spală pe mâini, se uită la ceas etc. Alteori, gestul-acțiune are semnificație ritualică, simbolică (semnul crucii). Existența lor nu este decât o înlanțuire de gesturi sociale stereotipice. Dramaturgia absurdului, în care nicio acțiune nu este explicit redată în mod verist, ilustrativ, face ca trăirile personajelor să fie exprimate prin pauze angoasante și tăceri sufocante, a căror consistență, aproape palpabilă, umple spațiul cu o tensiune sfâșietoare. „Mi-am dat eu însumi seama de sfârșitul cuvântului în teatru, și încă de multă vreme folosesc obiecte: scaune, cești, ciuperci, mobile etc. Cred că piesa cea mai tăcută pe care am scris-o este *Noul locatar*, în care doar obiectele mai fac câte ceva, precum mesele pentru spiritism care s-ar mișca, ascultând de ultima proiecție a energiei nervoase extraconștiente²⁸.



25. *Ibidem*, p. 167.

26. Franz Kafka, *Jurnal*, ediția a III-a, traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Pandora, 2021, p. 443.

27. 3 aprilie 1957, premiera la Royal Court Theatre, Londra.

28. Eugène Ionesco, *Teatru VI. Noul locatar, Rinocerii*, ediția a II-a revăzută, traducere și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, București, Editura Humanitas, 2017, p. 176.

În *Strigăte și șoapte* (1972), regizorul Ingmar Bergman creează un moment, aparent lipsit de însemnătate, dar răvășitor prin profunzimea sa: reîntoarce acasă, cele două surori, Karin (Ingrid Thulin) și Maria (Liv Ullmann), își veghează sora muribundă. Tăcerea, durerea (fizică și psihică), așteptarea devin „motoarele” acțiunii. În camera suferinței, stacojie ca o rană sângerândă, spațiul este „mobilat” de tăceri apăsătoare și strigăte răvășitoare, iar obiectele capătă valoare simbolică. Roșul saturat al pereților – ce amintește de *Camera roșie* (1908) și *Atelierul roșu* (1911) ale pictorului Henri Matisse –, devine expresia suferinței, iar albul veșmintelor femeilor exprimă vidului interior, abandonul și moartea (giulgiu). Despre roșu, Aristotel spune că este situat la jumătatea distanței dintre alb și negru, dar că se potrivește mai mult cu albul. Bergman mărturisește că toate filmele sale, „pot fi gândite în alb-negru, excepție făcând *Șoapte și strigăte*. Întotdeauna pentru mine culoarea roșu a însemnat interiorul sufletului”²⁹. Spațiul este epurat de artificiu inutil și de aglomerări de obiecte. Planurile sunt clare, culoarea e violentă și strigă, ca într-un tablou fauvist. Sub apăsarea sufocantă a tăcerii, timpul se scurge implacabil, fără fisură. O pendulă bate obsedant, marcând ultimele clipe din viața chinuită de boală a surorii mai mari, Agnes (Harriet Andersson), și ne aduce aminte de efemeritatea vieții și fragilitate clipei: „E ceasul... când clipele-și desfac în noapte hora,/ Și când, zdrobite-n carte, ne vorbesc/ Tăcerile, tăcerile [...]/ Și sufletul e simplu și e mare,/ Iar vorbele, la margine de drum/ Tăcând așteaptă semnul de plecare”³⁰.

Dominate de egoism, frustrări, incapabile să ierte, cele trei își cultivă suferința cu o plăcere aproape morbidă. Dar suferința nu doar le-a adus împreună, ci le și apropie. Aflate în imposibilitatea de a comunica, ele caută să conecteze prin tăceri, mângâieri și mici gesturi de afecțiune, care le umanizează. În acest scurt episod, cuvintele sunt înlocuite de



29. Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu, *Cinema... un secol și ceva*, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 63.

30. Radu Stanca, *Ceas de taină, în 111 cele mai frumoase poezii* – Radu Stanca, București, Editura Nemira, 2016, p. 98.

gesturi și potențate de sonoritățile grave de violoncel pe acordurile muzicii lui Bach. Același registru sonor interiorizat întâlnim și în pelicula *Tăcerea* (1963). Aici, muzica lui Bach devine unicul limbaj coerent, într-un oraș ostil, dominat de angoasă, în care comunicarea este nulă. Cele două protagoniste, surorile Anna (Gunnel Lindblom) și Esther (Ingrid Thulin), împreună cu micuțul Johan (Jorgen Lindstrom) ajung accidental și sunt cazate într-un hotel straniu, ai cărui unici oaspeți sunt o trupă de pitici.

Muzica potențează sentimentul de însingurare, iar tăcerea, marca incontestabilă a universului bergmanian, înghite totul. La Bergman, tăcerea este mistuitoare, puternică, tulbură, consumă, își exhibă forța de expresie. Discursul filmic este concentrat pe imagini epurate de detalii de prisos, în care cuvântul apare rar, iar tăcerea „vorbește”. Pe acest fundal, cuvântul (rostit sau scris) apare rar sau este neinteligibil, lăsând loc tăcerii să inunde spațiul. Eliberarea dialogului de artificial inutil este dublată de controlul judicios al compoziției cadrului, la fel de meticulos și riguros, precum la Carl Theodor Dreyer, Serghei Eisenstein, Fritz Lang și Alfred Hitchcock. În filmele lui Bergman, „nu dai peste niciun trecător, atenția nu îți este sustrasă de prezența unui obiect inutil din decor, nici de vreo pasăre din grădină. Nu există nimic pe pânza albă decât ceea ce Bergman a vrut să pună acolo”³¹, remarca Truffaut. Particularitățile stilistice ale cineaștilor amintiți își găsesc ca punct unificator caracterul analitic, minuțios al construcției cadrelor, dinamica întreținută de dialogul planului general cu gros-planul, dramatismul chipului, sculptat de clarobscur, dar și în accentul pus pe psihologia personajului, cu întreaga dialectică a devenirii ei. La fel ca în filmul mut, în cinematografia lui Bergman privirea are rolul de a suplini lipsa dialogului. „Tăioasă, insultătoare, disperată, inconfortabilă, neliniștită, tandră, [...] pentru mine – mărturisește Dan Pița într-un interviu –, filmul este Omul de pe stradă, e Gestul, e Strigătul, e Șoapta,



31. François Truffaut, „The Lesson of Ingmar Bergman”, în *Take One*, Unicorn Publishing Corp., vol. 3, nr. 10, martie-aprilie, 1972, p. 40.

e Tandrețea, e Mângâierea sau Pumnul în stomac. E lumea fantastică a subconștientului³². La fel, pentru teoreticianul Rudolf Arnheim, limbajul cinematografic ideal era cel al filmului mut, creat dintr-un „sistem de simboluri la fel de convenționale ca acelea care compun limbajul verbal, doar că mai sugestiv”³³.

În 1952, controversatul compozitor american John Cage scrie 4'33, probabil, cea mai experimentală piesă muzicală. Cele trei părți ale compoziției, gândite „pentru orice instrument sau oricare combinație de instrumente”, nedefinite precis de compozitor, sunt marcate de tăcere. Singura indicație clară pe care o primește interpretul este *Tacet* (I, II, II). În varianta sa concertistică, producerea sunetului este amânată, suspendată între gestul mimat și tăcere. Astfel, muzica se construiește mental din materia sunetelor reziduale, provenite din mediul ambiental (tuse, respirație, foșnet), pe care cei aflați în sală sunt obligați să îl asculte. Astfel, Cage urmărește extinderea obișnuințelor de receptare, depășirea limitelor restrictive impuse de înțelegerea și transmiterea sunetului „absolut”, „acordarea” auzului la o altfel de sensibilitate artistică și angajarea spectatorului într-o participare activă.

Premiera „piesei tăcute” susținută de pianistul american David Tudor, în vara anului 1952, la Maverick Concert Hall, Woodstock, New York, ca parte a unui recital de muzică de pian contemporan, a scandalizat publicul și critica de specialitate, obișnuit cu organizarea matematică a materiei sonore (melodie, ritm, armonie) și cu reguli clare, privitoare la „știința sunetului”. Timp de patru minute și treizeci și trei de secunde, pianistul marchează cu emfază începutul piesei, închizând cu un gest teatral capacul claviaturii. La puțin timp, îl (re)deschise, marcând astfel, sfârșitul primei mișcări (părți). Procesul se repetă pentru fiecare dintre celelalte două părți ale compoziției. După premieră, Cage explică: „Nu au înțeles nimic. Nu există liniște. Ceea ce credeau că este liniște, pentru



32. Dan Pița, *Confesiuni cinematografice*, București, Editura Fundației PRO, 2005, p. 54.

33. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1976, p. 143.

că nu știau să asculte, era de fapt, un plin de zgomote produse accidental. Puteai auzi șuieratul vântului de afară, în timpul primei părți. În timpul celei de-a doua părți, picături de ploaie mângâiau acoperișul clădirii. Iar în timpul celei de-a treia părți, ei înșiși produceau tot felul de sunete interesante în timp ce vorbeau între ei sau se grăbeau să părăsească sală³⁴.

Ludic și, în același timp, revoluționar, decojind straturile superficiale ale înțelegerii lumii, Cage încearcă să (re)stabilească un echilibru pierdut, (re)compunând-o. Însă nu atât tăcerea, absența sunetului, a contrariat, provocând un sentiment pregnant de perplexitate, cât renunțarea la orice efort de semnificare, lipsa oricărei intenții de organizare a materiei sonore într-o unitate coerentă. Aici, limbajul muzical este înlocuit de cel mimico-gestual. Gestul capătă valențe teatrale, se naște organic, condiționat de celelalte mijloace de expresie, căci, spune Artaud „pe lângă cultura prin cuvinte (sunete), mai există și cultura prin gesturi. În lume, există alte limbaje, pe lângă limbajul nostru occidental care a optat pentru despuieră, pentru secătuirea ideilor, și în care ideile ne sunt prezentate în stare inertă, fără a pune în funcție, în trecere, un întreg sistem de analogii naturale ca în limbajele orientale”³⁵.

Pentru Marina Abramović, tăcerea este o formă de libertate absolută. Relația artistei performative cu tăcerea este una de codependență. „Artistul trebuie să înțeleagă tăcerea [...] să creeze un spațiu de liniște în lucrările sale. Tăcerea e ca o liniște în mijlocul unui ocean turbulent [...] Artistul trebuie să petreacă perioade îndelungate privind linia orizontului, întâlnirea dintre ocean și cer. Artistul trebuie să petreacă perioade îndelungate privind cerul noaptea”³⁶. Încă de la începutul



34. Richard Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, ed. a II-a, New York, Routledge, 2003, p.62.

35. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său. Teatrul cruzimii (Primul manifest)*, traducerea Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor Ion Vartic, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, pp. 86-87.

36. Marina Abramović, „An Artist's Life Manifesto”, în *Walk Through Walls: A Memoir*, ed. I, New York, Crown Archetype Publishing Group, 2016, p. 344.

anilor '70, Marina Abramović, cea care a transgresat limitele perceptibile ale corpului și ale minții, explorând relația complexă dintre artist și public, prin intermediul *performance*-urilor, continuă să provoace participanții din punct de vedere emoțional, intelectual și fizic. Dar, așa cum a afirmat mereu, „odată ce intri în spațiul *performance*-ului, trebuie să accepți că orice se întâmplă“. Încă de la început, Abramović a înțeles că ar putea face artă cu orice și „că cel mai important (lucru) este conceptul“, mărturisește artista. „Acesta a fost începutul artei mele performative. Iar din momentul în care mi-am pus pentru prima dată corpul în fața unui public, am înțeles: aceasta este mediul meu de exprimare“³⁷.

În 2010, în cadrul *performance*-ului *The Artist is Present*, Abramović i-a invitat pe cei prezenți în public să se angajeze într-o privire reciprocă. Pe rând, vizitatorii prezenți în atrium, oameni de rând și personalități publice, se așază la masă cu ea și în tăcere se privesc în ochi. Regulile erau simple: cel care se așeza la masa alături de *performer* putea să rămână oricât dorea. Unicul contact permis era cel vizual. Fluxul energetic vizual trebuia să rămână neîntrerupt. „Am simțit că înțeleg starea psihică în care a pictat Van Gogh lumina aerului [...] Am înțeles foarte devreme un lucru extraordinar: fiecare persoană care se așeza în fața mea lăsa o amprentă energetică. Oamenii plecau, energia rămânea“³⁸. Sute de mii de oameni au participat la *performance*-ul Marinei Abramović, organizat în cadrul Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), șaptezeci de mii doar în ultima zi. Au așteptat în liniște șansa unui moment de tăcere (din cele 736 de ore, atât cât a însumat temporal întregul experiment), în prezența Marinei Abramović. În cele trei luni, timp de opt ore pe zi, ea a întâlnit tăcerea în privirea a 1500 de străini, portretizați de fotografii Marco Anelli. „Mereu mi-am imaginat arta ca pe ceva exprimat prin intermediul anumitor instrumente: pictură, sculptură, fotografie, scris, film, muzică, arhitectură. Și *performance*,

37. *Ibidem*, p. 90.

38. *Ibidem*, p. 344.

desigur. Dar acest *performance* (*The Artist is Present* – n. m.) a depășit limitele artei. A fost viață³⁹.

Dintre toate tăcerile, remarcă Constantin Noica, marele „Brâncuși a ales-o pe cea adâncă, mai grăitoare dintre toate, tăcerea omului și a sculptat-o. «A tăcea-tăcere», ce lung infinitiv! Vreo mie și ceva de ani se făcuse el neauzit în lumea din care avea să se desprindă, cu stâlpi de pridvoare și cu verbe, Brâncuși! Dar din tăcerea aceasta el avea să facă un monument universal⁴⁰. Viața, moartea, materia, absolut totul „se scurge în vasul tăcerii“, remarcă Brâncuși. „Acțiunile noastre, la fel ca orice act al existenței pământești, tot ceea ce este viu, se prăvălește în acest mut și imens vas. Tăcerea, a cărei efigie ne relevă noțiuni duale: Timpul și Eternitatea⁴¹. În *Reflexions sur le théâtre*, Jean-Louis Barrault a relatat, cum, neavând locuință, adesea dormea în teatru, pe scenă. Odată, în teatrul pustiu, culcat în patul „magnificului“ Volpone, a avut noaptea, o revelație: o sală de spectacol „plină de foșnetele unui public inexistent, o liniște asemenea unui geamăt⁴²“.

În teatru, convenția teatrală proclamă actorul drept unicul rostitor al cuvântului, în timpul desfășurării spectacolului. Nimic din exterior nu are voie să tulbure ordinea lucrurilor. Cea mai mică intervenție sonoră poate perturba echilibrul fragil al tăcerii și să rupă magia iluziei, acel moment în care „conștiința critică a spectatorului se abolește în efuziunea sentimentului⁴³, remarcă Anne Ubersfeld. Pe scenă, cuvântul se proiectează pe fundalul tăcerii, iar tăcerea se vizualizează într-o „catedrală de sensuri⁴⁴, remarcă Antoine Vitez. În



39. *Ibidem*, p. 356.

40. Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 75.

41. Constantin Zărnescu, *Aforisme și textele lui Brâncuși*, București, Editura Scrisul Românesc, 1980, p. 170.

42. Jean-Louis Barrault, *Sunt om de teatru*, traducerea de Modest Morariu, prefața Lucian Giurchescu, București, Editura Meridiane, 1965, p. 56.

43. Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducerea de Georgeta Loghin, Editura Iași, Institutul European, 1999, p. 45.

44. *Apud* Alexa Visarion, *Cealaltă scenă*, București, Editura Ideea Europeană, 2022, p. 146.

Note și contra-note Ionesco afirmă: „totul este limbaj în teatru: cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăși, căci totul servește exprimării, semnificării. Totul nu este decât limbaj”⁴⁵.

Bibliografie

- ABRAMOVIĆ, Marina, „An Artist's Life Manifesto”, în *Walk Through Walls: A Memoir*, ed. I, New York, Crown Archetype Publishing Group, 2016.
- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său, Teatrul cruzimii (Primul manifest)*, traducerea Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor Ion Vartic, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Sunt om de teatru*, traducere de Modest Morariu, prefață de Lucian Giurchescu, București, Editura Meridiane, 1965.
- BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Éditions Galimard, 1986.
- DUDLEY, Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- HYMES, Dell, *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1974.
- IONESCO, Eugène, *Note și contra-note*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.
- IONESCO, Eugène, *Teatru VI. Noul locatar, Rinocerii*, ediția a II-a revăzută, traducere și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, București, Editura Humanitas, 2017.
- KAFKA, Franz, *Jurnal*, ediția a III-a, traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Pandora M, 2021.
- KOSTELANETZ, Richard, *Conversing with John Cage*, ed. a II-a, New York, Routledge, 2003.
- LE BRETON, David, *Despre tăcere*, traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL Educațional, 2001.
- LECOQ, Jacques, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, Oradea, Editura ArtSpect, 2009.
- MARCEAU, Marcel, *The Story of Bip*, New York, Harper & Row, 1976.



45. Eugène Ionesco, *Note și contra-note*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992, p. 151.

- NOICA, Constantin, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1973.
- PIȚA, Dan, *Confesiuni cinematografice*, București, Editura Fundației PRO, 2005.
- STANCA, Radu, *111 cele mai frumoase poezii*, București, Editura Nemira, 2016.
- SIMMEL, Georg, *Despre secret și societatea secretă*, traducere din limba germane și note de Cristian Cercel, Colecția „Demonul teoriei”, București, Editura ART, 2008.
- STEINHARDT, Nicolae, *Opere. Jurnalul fericirii*, ediție îngrijită, studiu introductiv, repere bibliografice și indice de Virgil Bulat, note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș, Iași, Editura Polirom, 2008.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro, *Introducere în budismul Zen*, traducere de Neculai Amălinei, Iași, Editura Polirom, 2015.
- ȘEVȚOVA, Maria, *Robert Wilson*, traducere de Odette Kaufman Blumenfeld și Olțița Cântec, București, Editura Cheiron, 2010.
- TRUFFAUT, François, „The Lesson of Ingmar Bergman”, în *Take One*, Unicorn Publishing Corp., vol. 3, nr. 10, martie-aprilie 1972.
- UBERSFELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul European, 1999.
- VISARION, Alexa, *Cealaltă scenă*, București, Editura Ideea Europeană, 2022.
- ZĂRNESCU, Constantin, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, București, Editura Scrisul Românesc, 1980.

TEATRU ȘI MANAGEMENT TEATRAL

Minodora Codarcea

DOI 10.46522/CT.2023.01.11

In ultimii ani, în lume s-au schimbat multe lucruri pe care artiștii și organizațiile artistice trebuie să le supravegheze în fiecare zi. Procesul de operare a unei organizații și de coordonare a unei instituții de cultură a fost asistat în multe feluri de îmbunătățirile tehnologice. Pe de altă parte, modul în care se fac lucrurile în artă este în continuare foarte asemănător cu ceea ce a fost întotdeauna. În multe privințe, este fascinant să gândim ce va aduce viitorul artelor din lumea noastră. Știm cu toții că lupta pentru a supraviețui în managementul artelor și în instituțiile de cultură continuă. A trăi din artă poate avea o mulțime de recompense intrinseci, iar, în multe cazuri, aceste recompense sunt suficiente. Cu toate acestea, trăim într-o lume în care recompensele pentru urmarea pasiunii nu sunt întotdeauna prezente. Organizațiile de artă, majoritatea celor care sunt foarte mici, continuă să facă față provocărilor de a plăti facturi, în timp ce intenționează să ajungă la noi segmente de public. Toate cauzele pot fi descurajante uneori, dar artiștii și managerii de arte recunosc, de asemenea, diferența pe care o pot face în comunitatea lor și în lume.

Premisa mea centrală este că scopul unui manager de teatru este de a ajuta o organizație și artiștii săi să-și realizeze viziunea și să îndeplinească misiunea, menținerea în viață a visului, care a pus bazele organizației și apoi continuă să o propulseze. Această menire înaltă se bazează pe ipoteza că un manager de arte eficient contribuie la aducerea publicului în beneficiul unic al experienței artistice. De exemplu, atunci când mergem la teatru și asistăm la o scenă care este redată cu o asemenea putere și convingere că ne dă fiori, ne simțim

îmbogățiți. Consider că este timpul să regândim înțelegerea noastră în ce privește funcția artelor în diferitele societăți și regiuni ale lumii. Din acest motiv, am ales să scriu despre „un nou management al artelor, al teatrului“ – perspective noi, orientate spre rezolvarea problemelor, performanțe organizaționale sau tendințe de tipul unor noi forme de participare și cooperare. Cred că se poate trasa o imagine a rolului palpabil pe care liderii de artă îl pot juca pentru societățile lumii și în viitor.

Principală provocare pentru managerii de arte este aceea de a face față schimbărilor: schimbarea condițiilor externe de mediu, evoluția stilurilor și a abordărilor artei de către artiștii noștri, progresele în modul în care prezentăm și distribuim arta publicului nostru în continuă schimbare, concurența pentru resurse. Singurul aspect al procesului de creare, prezentare și conservare a artei care nu s-a schimbat de la începutul vieții umane este impulsul inextricabil al artiștilor de a crea. În ciuda a ceea ce s-a predicat ani de zile – și anume condițiile economice sau sociale actuale care nu favorizează procesul creativ –, artiștii continuă să scrie, să picteze, să cânte, să danseze, să sculpteze sau să acționeze. Așa cum au făcut-o întotdeauna. Este cert că a doua cea mai veche profesie de pe pământ este aceea a artistului. De asemenea, așa sugera că a treia profesie este aceea a managerului de arte. Probabil că, odată ce oamenii au început să-și împărtășească poveștile strânși în jurul focului și să creeze desene pentru a-și ilustra ideile sau istoriile, au existat „manageri de artă“ care să contribuie la promovarea evenimentelor artiștilor și la conservarea produselor creativității lor.

Artiștii vor crea mereu o nouă lucrare, deoarece nu pot acționa decât răspunzând pasiunilor creative interioare și influențelor lumii din jurul lor, iar managerii trebuie să faciliteze atât procesul creativ al artiștilor noștri, cât și contextul pentru aprecierea muncii lor. Responsabilitățile managerilor de arte pot fi uneori descurajante. Din cauza realității schimbării constante, procesul de management nu devine mai ușor. Cu fiecare zi care trece, pe măsură ce ne confruntăm cu noi situații, unii manageri se opresc când aceste condiții sunt nefavorabile și așteaptă ca viața să revină la normal. Din

păcate, acest lucru nu se întâmplă niciodată. Așa cum a observat cu câțiva ani în urmă George Thorn: „Condiția actuală este noua normalitate. Nu este cale de întoarcere”¹. Trebuie să ne adaptăm la noile realități și să continuăm să ne slujim misiunile cu cele mai bune abilități. Ca urmare a mediilor în continuă schimbare, cheia spre a fi buni manageri este mult mai mult decât să știm pur și simplu ce să facem; de asemenea, trebuie să știm de ce facem ceea ce facem – fundamentele teoretice și principiile fundamentale care conduc acțiunile noastre. Atunci când ceea ce facem nu mai funcționează pentru noi, aceste concepte de bază ne vor ajuta să înțelegem de ce, vor inspira gândirea noastră creativă și ne vor ajuta să ne modificăm eforturile pentru a aborda noile condiții. A fi bine poziționați pentru a aborda și a rezolva provocările cu care ne confruntăm prin această stare de schimbare constantă necesită o educație, fie ea în școală, la locul de muncă, în programe de dezvoltare profesională sau prin cercetare neoficială. Managerii cei mai de succes știu că educația cea mai bună este învățarea pe tot parcursul vieții.

Un rezultat al răsturnării politice și sociale a ultimilor 400 de ani a fost instituirea unor instituții menite să ofere sprijin și recunoaștere continuă artiștilor și artelor. În cea mai mare parte a lumii, artele spectacolului fac parte dintr-un sistem susținut de stat și sunt administrate de manageri rezidenți cu personal administrativ. Centrele de spectacole și arte vizuale pentru operă, dans, teatru și muzică, precum și muzeele sunt părți integrale ale multor comunități din lume. În România, sprijinul modest guvernamental pentru artă este un fenomen cu care ne-am obișnuit, cu toate că suntem conștienți de faptul că, într-o piață tot mai aglomerată de bunuri culturale, teatrul subvenționat se evidențiază nu prin caracterul comercial, ci prin afirmarea caracterului său distinctiv artistic și a beneficiilor considerabile pe care acesta le aduce publicului.

Complexitatea din ce în ce mai mare a unei societăți industriale și tehnologice a grăbit trecerea de la artist-manager



1. Nello McDaniel, George Thorn, *Toward a New Arts Order*, New York, ARTS Action Issues, 1993, p. 44.

la abordarea dominantă a organizării și prezentării artelor. Deoarece multe comunități au început să înființeze instituții de artă la sfârșitul secolului al XIX-lea (de exemplu, muzeele și orchestrele simfonice au fost liderii timpurii în această tranziție), au început să apară experți în management. Multe instituții artistice par a fi organizate în prezent pe modele asemănătoare marilor corporații. Astăzi, rolul artistului și al managerului, precum și gradul de control pe care fiecare îl are asupra domeniilor sale, variază de la formă artistică la formă artistică. Multe organizații artistice mici sunt în continuare create și gestionate de artiști-manageri. Ca și multe organizații artistice mici, un manager de afaceri îl ajută pe artistul-manager să controleze operațiunile zilnice ale instituției.

De-a lungul timpului, au existat dezacorduri între cultură și management, omițându-se dimensiunea economică a culturii, dar și interfața culturală a economicului, în general, și a managementului, în special. Se releva tot mai pregnant tendința unităților culturale de a-și organiza activitățile proprii pe baze asemănătoare cu cele din economie. Chiar dacă orientarea de bază a acestor unități vizează realizarea de valori în sens cultural, în plan secund obținerea de venituri financiare și gestionarea problematicei proprii constituie preocupări necesare. Problemele conducerii instituțiilor culturale, domeniu de intersecție a managementului și culturii, demonstrează că aceste unități sunt, în linii mari, asemenea tuturor organizațiilor. Ele au o structură organizatorică distinctă, un proces intern specific, folosesc resurse proprii și atrase, realizează „produse” și „servicii” culturale în promovarea cărora sunt ele interesate și specializate.

Sistemul instituțional construit și dezvoltat în cultură constituie un instrument complex, utilizat de către o comunitate umană dată, pentru rezolvarea unor probleme concrete și specifice, determinate de necesitățile de ordin spiritual. Așadar, unitatea culturală nu poate ignora conceptele, paradigmele simbolice și raționamentele calitative care alcătuiesc corpul științei managementului. Într-o cultură organizată instituțional, managementul devine o cerință funcțională, o condiție indispensabilă pentru ca acel sistem să poată supraviețui și funcționa. Managementul este reprezentat, astăzi, ca

un proces complex de conducere a organizației către o finalitate care să minimalizeze efortul și maximizeze rezultatul.

Managementul este necesar în toate organizațiile moderne, indiferent dacă acestea sunt sau nu economice. Acesta este chiar mai necesar în organizațiile care nu au un caracter economic, precum sectorul social, sau în instituțiile de stat, tocmai pentru faptul că nu sunt supuse disciplinei impuse de câștig și pierdere. Managementul cultural, managementul artei sau al unui anumit domeniu artistic, ca parte a managementului contemporan, intră în discuție atunci când avem un sistem în interiorul căruia, printr-o activitate umană lucidă, putem organiza, educa, orienta dezvoltarea spirituală.

Obiectul managementului cultural îl reprezintă studiul tuturor metodelor de organizare ce apar în diverse societăți și în diverse perioade istorice în interiorul manifestărilor culturale în totalitatea lor și în unele sectoare ale culturii (teatru, cinematografie, radiodifuziune).

Teatru și managementul teatral

La începutul anilor 1960, universitățile din întreaga lume au început să recunoască importanța managementului în domeniul artelor, iar programele academice de management teatral au început să apară, creatorii lor vizionari recunoscând nevoia unei astfel de pregătiri cu mult înainte ca cererea să ajungă la un nivel de necesitate².

Managementul teatral este un domeniu important de cercetare și o profesie distinctă și complexă, care necesită abilități și cunoștințe de specialitate pentru a asigura succesul și durabilitatea teatrelor și instituțiilor culturale în prezent. Acest domeniu se concentrează pe dezvoltarea și implementarea strategiilor și a politicilor care ajută la gestionarea eficientă a teatrelor și instituțiilor culturale în general. Putem spune că managementul teatrului include atât managementul artistic, cât și managementul afacerilor. Fie că vorbim despre director general sau director artistic, trebuie să știți



2. Nancy Roche, Jaan Whitehead (coord.), *The Art of Governance*, Theatre Communications Group, 2005.

cum planifică, organizează, conduc și controlează managerii în toate mediile diferite cu care intră în contact.

În ceea ce privește cercetarea, managementul teatral se concentrează pe studiile istoriei și evoluția teatrului și instituțiilor culturale, precum și pe identificarea practicilor de succes și a tendințelor emergente în acest domeniu. De asemenea, cercetarea în managementul teatral explorează impactul politicilor culturale și al schimbărilor sociale asupra teatrului și modul în care textele trebuie să se adapteze pentru a rămâne relevante și sustenabile. Această profesie de management teatral implică o varietate de roluri și responsabilități, inclusiv administrarea resurselor umane, gestionarea finanțelor și a bugetelor, planificarea programelor de spectacol, marketingul și promovarea evenimentelor culturale, dezvoltarea relațiilor cu sponsorii, precum și gestionarea operațiunilor teatrale zilnice. Managerii teatrali eficienți trebuie să aibă o înțelegere profundă a nevoilor publicului, a tendințelor din industrie și a celor mai bune practici în gestionarea finanțelor și a oamenilor. Există organizații profesionale care se concentrează pe dezvoltarea profesională a managerilor teatrali și încurajează schimbul de informații și de bune practici în domeniu.

Responsabilitățile managerului sunt distincte de cele ale artiștilor și designerilor care creează producții artistice. Un manager teatral eficient trebuie să aibă o înțelegere profundă a nevoilor publicului, a tendințelor tehnologiilor din industrie, a celor mai bune practici în gestionarea finanțelor și a oamenilor. În plus, el trebuie să fie capabil să colaboreze cu artiștii și directorii artistici, pentru a crea producții care sunt inovatoare și captivante. În consecință, există o serie de organizații profesionale, cum ar fi Asociația Internațională a Managerilor de Teatru și Asociația Europeană a Managerilor de Arta Spectacolului (Asociația Europeană a Managerilor de Arte), care se concentrează pe dezvoltarea profesională a managerilor teatrali și încurajarea schimbului de informații și de bune practici în domeniu.

În Europa, managementul teatral a devenit o profesie bine stabilită, care implică atât cunoștințe artistice, cât și competențe de business și management. În multe țări europene, există programe universitare specializate în managementul

teatrelor, care pregătesc absolvenții pentru cariere în gestionarea și administrarea teatrului și a altor instituții culturale.

În ceea ce privește România, managementul teatral este o profesie relativ nouă, care a început să ia amploare în ultimii ani. În prezent, există doar câteva programe universitare în România care pregătesc studenții pentru o carieră în managementul teatral. Cu toate acestea, în ultimii ani, managementul teatral a devenit un domeniu important și în continuă evoluție în Europa și în România, în contextul în care teatrul și alte instituții culturale caută să se adapteze la schimbările economice și culturale din societate. În acest sens, au apărut organizații profesionale care susțin dezvoltarea managementului teatral în România, precum Asociația Națională a Managerilor de Teatru (ANMT) și Asociația Română pentru Cultură, Educație și Normalitate (ARCEN).

În ceea ce privește Europa, există o varietate de modele de management teatral care funcționează cu succes în diferite țări. De exemplu, în țări precum Germania, Franța sau Marea Britanie, multe teatre sunt finanțate de guvern și sunt gestionate de o organizație nonprofit, iar managementul lor este mai mult orientat spre servicii publice și sustenabilitate financiară pe termen lung. În România, managementul teatrelor se confruntă cu o serie de provocări, în special în ceea ce privește capacitatea de finanțare și sustenabilitate financiară a teatrului. În prezent, majoritatea teatrelor din România sunt finanțate de stat și se confruntă cu probleme legate de subfinanțare și birocrație. În plus, în ultimii ani, pandemia COVID-19 a avut un impact semnificativ asupra sectorului cultural și artistic din România, inclusiv asupra teatrelor, ceea ce a dus la creșterea nevoii de gestionare strategică și inovație în domeniu.

În ultimii ani, s-au dezvoltat inițiative de formare și programe de masterat pentru managementul teatrelor în România, și a crescut interesul pentru managementul cultural și artistic. De asemenea, există o serie de organizații și rețele care sprijină dezvoltarea managementului teatral și a culturii în general în România, cum ar fi Asociația Teatrelor Independente din România și Asociația Managerilor Culturali din România.

Politicile guvernamentale sau de asociere, care definesc clasificările posturilor de „manager“ și „non-manager“. Partea inferioară a formularului

Politicile guvernamentale și de asociații profesionale pot defini clasificările posturilor de „manager“ și „non-manager“, în funcție de anumite criterii. Aceste politici sunt menite să ofere o definiție clară și consistentă a acestor funcții și să asigure o abordare uniformă în ceea ce privește aspectele benefice, în funcție de contextul specific.

În general, criteriile folosite pentru a defini pozițiile de „manager“ sunt cele care se referă la de responsabilități mai mari de conducere și de administrare a organizației, precum stabilitatea obiectivelor strategice, planificarea și organizarea resurselor, luarea deciziilor importante și gestionarea personalului; ele includ nivelul de autoritate, responsabilitatea asumată, gradul de implicare în procesul decizional și nivelul de supraveghere sau control al altor angajați. În multe cazuri, pozițiile de „manager“ au mai multă autoritate și responsabilitate, în timp ce pozițiile de „non-manager“ sunt mai orientate către executarea sarcinilor și îndeplinirea sarcinilor stabilite, includ funcții de suport care au responsabilități mai puțin complexe și mai puțin decizionale. Unele politici guvernamentale sau de asociere pot stabili criterii clare pentru clasificarea posturilor în funcție de nivelul lor de responsabilitate și autoritate. Aceste criterii pot include gradul de implicare în decizii strategice, nivelul de control asupra bugetului și responsabilitatea de a conduce și de a gestiona echipele. Prin stabilirea unor criterii clare, aceste politici pot ajuta la crearea unei structuri organizatorice eficiente și coerente, în care fiecare post este definit în mod clar și are un rol bine definit.

În multe țări, astfel de politici sunt legate de legislația privind drepturile angajaților și pot determina drepturile și responsabilitățile angajaților din cadrul organizațiilor. De exemplu, legea privind salarizarea și orele de muncă poate defini posturile de manager și de non-manager în funcție de nivelul de salarizare și de orele de lucru efectuate. Aceste politici pot fi importante pentru a asigura un sistem de clasificare a obiectivului, echitabil pentru toți angajații, pentru a ajuta la

asigurarea unui mediu de lucru sigur și sănătos și pentru a spori productivitatea și eficiența organizației.

Un manager dintr-un teatru are responsabilități specifice de conducere și de administrare a organizației, care diferă de cele ale angajaților ce nu dețin poziții de conducere. În general, un manager va îndeplini sarcinile de serviciu specifice care includ:

- ▷ Planificarea și organizarea activităților teatrului; elaborarea planului strategic pe termen lung pentru teatru și identificarea obiectivelor organizatorice care trebuie atinse.
- ▷ Responsabilitatea pentru stabilitatea și gestionarea bugetului teatrului, incluzând alocarea resurselor financiare și monitorizarea cheltuielilor pentru a se asigura că sunt în conformitate cu bugetul.
- ▷ Responsabilitatea pentru administrarea personalului teatrului, inclusiv recrutarea, selecția și gestionarea angajaților. De asemenea, managerul va elabora programe de formare și dezvoltare a personalului și va fi responsabil pentru evaluarea performanței angajaților.
- ▷ Implicarea în negocierea și semnarea contractelor cu artiști, furnizori și alte organizații care sunt importante pentru activitatea teatrului.
- ▷ Responsabilitatea pentru dezvoltarea și menținerea relațiilor cu partenerii, sponsorii și comunitatea locală, în general.

Un non-manager care nu deține o poziție de management nu va avea responsabilități atât de complexe și nu va fi implicat în decizii strategice de lungă durată. De obicei, aceștia vor fi responsabili pentru îndeplinirea sarcinilor de rutină, care pot include vânzarea de bilete, îngrijirea și întreținerea clădirilor teatrului sau deservirea clientului. În general, acești angajați se concentrează pe sarcinile lor specifice și nu sunt responsabili pentru coordonarea activităților sau a deciziilor strategice ale teatrului.

În cazul unui manager, competențele utilizate sunt, de obicei, împărțite în trei domenii: *competențe umane*, *competențe tehnice* și *competențe conceptuale*³. Comunicarea și



3. Richard Daft, Dorothy Marcic, *Understanding Management*, Nelson Education, 2016.

relațiile reprezintă fundamentul pe care se eșafodează rolul oricărui manager. Așa cum într-o producție teatrală, unde regizorul trebuie să pună întrebări actorilor și să aibă suficientă încredere pentru a asculta și a hrăni răspunsurile, managerii trebuie să facă același lucru pentru a-și ajuta angajații să exceleze în rolurile lor. Competențele tehnice pot include cunoașterea unor sarcini specifice, a procedurilor tipice de îndeplinire a acestor sarcini și a celor mai bune tehnici de îndeplinire a sarcinilor într-un set de sarcini specializate. Competențele conceptuale au legătură cu modul în care un manager interpretează informațiile, sunt cele prin care un manager poate identifica și diagnostica probleme, analiza situații și găsi soluții.

Teatru azi

Teatrul continuă astăzi să fie o formă importantă de exprimare artistică și culturală, deși s-a confruntat cu provocări semnificative în ultimii ani. Odată cu creșterea concurenței din partea altor forme de divertisment, cum ar fi televiziunea, filmele și jocurile video, teatrele din toată lumea au fost nevoite să se adapteze și să-și găsească locul într-un mediu în schimbare. În ciuda acestor provocări, teatrele își mențin relevanța, sunt încă locuri importante de întâlnire culturală și de exprimare artistică. Multe teatre au început să se concentreze pe inovare și să găsească noi moduri de a atrage publicul, cum ar fi producții imersive și interactive, utilizarea tehnologiei și colaborarea cu artiști și creatori din diverse medii.

Teatrele sunt importante pentru dezvoltarea și promovarea tinerilor actori și regizori, oferindu-le o platformă pentru a-și demonstra talentele și pentru a-și construi o carieră. În plus, teatrele sunt adesea locuri de dezbatere și de reflectare asupra problemelor sociale și culturale actuale, a drepturilor omului și a diversității culturale sau a problemelor politice și economice. Teatrul rămâne o formă importantă de artă și cultură în prezent, cu o istorie îndelungată și diversă, care a evoluat împreună cu societatea. În prezent, teatrul continuă să ofere o gamă largă de experiențe pentru public, de la producții clasice la cele moderne, de la opere de teatru la improvizații și spectacole experimentale. De asemenea,

teatrul este o industrie importantă, care generează locuri de muncă și venituri pentru actori, designeri, manageri de teatru și alte persoane implicate în producția și prezentarea spectacolelor. În plus, teatrul poate fi folosit ca instrument de educație și dezvoltare personală, prin programe educaționale și de implicare comunitară, permițându-i publicului să ia parte la procesul creativ și să exploreze diferite perspective și idei. Cu toate acestea, teatrul se confruntă și cu provocări și schimbări în prezent, cauzate de noi tehnologii și de schimbări sociale și culturale. Astfel, multe teatre tind să se adapteze și să-și extindă publicul prin transmisii *live* online, spectacolele mobile sau prin implicarea comunității în procesul creativ.

Teatrul rămâne o formă importantă de artă și de exprimare culturală în prezent. În ciuda concurenței din alte medii, cum ar fi filmele și televiziunea, teatrul continuă să atragă publicul prin abilităților sale de a crea o experiență în timp real și de a aborda un subiect important într-un mod profund și personal. În prezent, teatrul este în continuă evoluție, atât în ceea ce privește conținutul, cât și în ceea ce privește tehnologia și metodele de producție. Există o varietate de stiluri și genuri teatrale, cum ar fi teatrul clasic, teatrul contemporan, teatrul experimental, teatrul de improvizație și multe altele, care abordează subiecte care reflectă probleme sociale, politice, economice și culturale ale lumii de astăzi.

De asemenea, teatrul se adaptează noilor tehnologii și modalități de producție, cum ar fi proiecțiile video, efectele speciale, iluminarea avansată și tehnologia de sunet, pentru a crea experiențe mai captivante pentru publicul modern.

În plus, teatrul rămâne o sursă importantă de ocupare a forței de muncă în sectorul artistic și cultural, generând locuri de muncă pentru actori, regizori, designeri, producători și personal de sprijin. El rămâne un domeniu vital și în continuă evoluție în prezent, cu o varietate de stiluri și genuri care reflectă subiecte și preocupări importante ale lumii de astăzi și care nu încetează să aducă satisfacție și înțelegere publicului său. Teatrul poate fi o modalitate de a provoca și de a inspira gândirea critică și de a stimula conversații importante în societate. Multe producții teatrale abordează

subiecte sociale și politice controversate, cum ar fi rasismul, sexismul, inegalitatea economică și problemele de mediu, oferind publicului său o perspectivă diferită și provocatoare.

Bibliografie

- ABRUDAN, Ioan, *Premise și repere ale culturii manageriale românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
- BURDUS, Eugen, *Management comparat internațional*, București, Editura Economică, 2004.
- DAFT, Richard; MARCIC, Dorothy, *Understanding Management*, Nelson Education, 2016.
- HOFSTEDE, Geert, „Cultural constraints in management theories“, în *Academy of Management Executive*, vol. 7, 1993, pp. 81-94.
- HUȚU, Carmen Aida, *Cultură organizațională și transfer de tehnologie*, București, Editura Economică, 1999.
- HUȚU, Carmen Aida, *Metode de cercetare în studiile organizaționale*, Iași, Editura Venus, 2001.
- MCDANIEL, Nello; THORN, George, *Toward a New Arts Order*, New York, ARTS Action Issues, 1993.
- ROCHE, Nancy; WHITEHEAD, Jaan (coord.), *The Art of Governance*, Theatre Communications Group, 2005.

„EU SUNT METAFOREOGRAF“

Ioan Ardelean

DOI 10.46522/CT.2023.01.12

Pe dansatorul, coregraful și pedagogul-formator Gigi Căciuleanu pot spune că-l știu de-o viață. Am auzit de domnia sa din ziare, reviste, din emisiunile radio și TV, dar pe omul Gigi Căciuleanu l-am descoperit în 2019, la Gala Hop. Este anul în care a devenit Director Artistic al Galei și, de-atunci, potecile noastre s-au încrucișat. La Costinești, a avut loc o întâlnire, una din întâlnirile care contează în viață.

Gigi Căciuleanu a descoperit dansul contemporan de avangardă de la o vârstă foarte fragedă, iar sub îndrumarea maestrei Miriam Răducanu l-a adus la desăvârșire. Alături de Miriam Răducanu, la începutul anilor '70, participă la cebrele *Nocturne*, serile organizate la Teatrul Țândărică din București, care, la aceea vreme, era condus de doamna Margareta Niculescu. În călătoria sa în lumea dansului, Gigi Căciuleanu poposește la Teatrul Balșoi din Moscova, unde își completează studiile în ale dansului. Aici, o cunoaște pe Maia Plisețkaia, care-i va deveni și parteneră de dans. După plecarea din țară în 1972, este angajat de compania Folkwang Ballet din Essen, Germania. Atât originalitatea și imaginația sa debordantă, cât și întâlnirea cu Pina Bausch aduc în viața lui Gigi Căciuleanu spectacole de neuitat. Atunci când vorbește despre partenerele care i-au marcat cariera, el nu poate să nu facă o paralelă între Maia Plisețkaia, Pina Bausch și Miriam Răducanu. „Maia era nu numai un star, dar și un om de o mare valoare. Întotdeauna fac o paralelă între *Maia*, *Pina Bausch* și *Miriam Răducanu*, maestra mea. Se aseamănă foarte mult între ele. Aceeași disperare pe care o simți în dansul lor, care duce până la cizelarea brâncușiană, până la ieșirea din canoane. Ele, aș putea să afirm acum, sunt

balerine care au abordat dansul clasic. [...] Clasicismul lui Miriam Răducanu se leagă cu modernismul Maiei Plisețkaia și cu teatralitatea exacerbată a Pinei Bausch. Eu n-aș spune că Pina era coregrafă. Era un fel de clown pășăresc. Când puneă piciorul pe scenă, parcă era laba de gâscă a Babei Iaga. Pina Bausch, nemțoaică, Baba Iaga, rusoaică. Cine a creionat-o foarte bine a fost Fellini, cu acel personaj straniu din *E la nave va*. Fiecare dintre ele a evoluat altfel de-a lungul anilor, însă pe plan cosmic acest lucru nu mai contează. Ceea ce contează este dialogul lor cu cealaltă parte a oglinzii¹. El nu este numai protagonistul, dar este și creatorul unor capodopere scenice care au intrat în repertoriul operelor din Paris, Lyon, Avignon, Hamburg, Roma, Cardiff, Wuppertaler Tanztheater, Teatrului La Fenice din Veneția, Teatrului Municipal din São Paulo etc. Este decorat cu Ordinul Artelor și Literelor în grad de Cavaler, de către ministrul culturii, Jack Lang, în Franța, și Steaua României în grad de Cavaler.

Dintre numeroasele premii obținute de-a lungul carierei amintim: premiul de coregrafie la Concursul Internațional de la Varna cu *Mess Around* pe muzica lui Ray Charles; Premiul I de coregrafie la concursul internațional de la Köln cu creația *Stimmung* pe muzica Mariei Tănase; pentru a doua oară Premiul I de coregrafie la concursul internațional de la Köln cu *Kerzenschatten*, pe muzica din *Bolero* a lui Maurice Ravel; la Santiago, premiul Altazor, echivalent chilian al Oscarului, pentru spectacolul *Gente*; este numit *cel mai bun coregraf internațional al anului* de către Cercul Criticilor de Artă din Chile și primește din nou la Santiago Premiul Altazor pentru creația sa *Cuerpos*; Premiul Grupului Ambasadelor, Delegațiilor și Instituțiilor Francofone din România (GADIF), și lista poate continua. Ar mai fi multe de spus despre cariera și personalitatea lui Gigi Căciuleanu, dar am să închei cu câteva din gândurile exprimate de domnia sa, într-unul din



1. Magdalena Popa Buluc, „Claviatura timpului în viziunea lui Gigi Căciuleanu: «Când dansezi, îl iei pe Dumnezeu de un picior»”, DC News, 25 nov. 2016, https://www.dcnews.ro/claviatura-timpului-in-viziunea-lui-gigi-caciuleanu-cand-dansezi-il-iei-pe-dumnezeu-de-un-picior_523670.html.

interviurile sale: „Știi ce-mi doresc? Să fac *Școala de sub copac*, așa cum se întâmpla cu Socrate și cu Arhimede. Mă consider unul dintre martorii privilegiați ai evoluției dansului în arta contemporană, dar și unul dintre actanții lui pasionați. Sunt mândru de a fi luat parte la explozia dansului contemporan în Franța, unde, alături de Dan Mastacan, un scriitor actor, regizor, scenograf, am condus unul dintre primele Centre Coregrafice Franceze, la Rennes. Am fondat Compania Gigi Căciuleanu la Paris. La Santiago, în Chile, am contribuit activ la viața artistică a acestei țări, conducând Baletul Național Chilian. Și iată-mă acum, de niște ani buni, aproape 11, conducând Gigi Căciuleanu Romanian Dance Company. Aici am inventat numele de *dansatori* pentru interpreții teatrului meu coregrafic. Nu îmi place să trăiesc în trecut. Nici măcar în prezent. Prefer să mă proiectez în viitor. Este singurul timp verbal pe care îl iubesc cu adevărat”².

Care sunt primele amintiri legate de dans și cum ați ajuns să faceți din dans o profesie?

Nevoia de a exista prin dans mi-a venit pe etape. Dar nu ca treptele cumințele ale unei scări, ci mai degrabă ca niște sărituri de colo-colo, căutând cu înfrigurare căsuțele unui șotron rebel și ramificat în toate direcțiile. Fiecare dintre aceste din ce în ce mai pasionante nevoi au fost alimentate de scânteia unei „prime” amintiri. De fiecare dată o alta. Ar fi prea lung ca să le enumăr și să le prezint aici pe toate. Fiecare etapă a fost, pe măsură ce o trăiam, o confirmare a faptului că ideea de dans este legată pentru mine, înainte de toate, de ideea de libertate. Libertatea de a gândi. Libertatea de a fi.

Sunt întrebări care v-au bântuit de-a lungul timpului și nu le-ați dat de capăt decât prin dans?

Da, și mai am. Cu duiumul. Ecuatii cu foarte multe necunoscute, care gândesc că sunt greu de rezolvat altfel decât prin dans. Mai bine zis, prin mișcare. Pentru că mișcarea, mai departe de vorbe, te duce la imagine. Dar nu la o imagine



2. *Ibidem*.

plană, ci desfăcută în spațiu, ramificată, înflorită în multe și felurite dimensiuni. Înspre în afara, dar și înspre înăuntrul ființei. Așa cum o sferă geometrică „înmugurește“ dacă este transpusă în dimensiunea imediat superioară, spre a deveni o hyper-sferă. Fără însă a-și ignora sau nega centrul. Minunat este faptul că, oricât de stufoasă ar fi ea, mișcarea te duce în mod paradoxal, grație unei forme de energie pe care sunt tentat să o numesc „energie poetică“, la chintesență. La concentrarea unui „tot“ într-un singur punct: METAFORA.

Ce v-a determinat să vă apucați de scris?

Deunăzi am recitat o frază a lui Guy de Maupassant: „Car c'est par l'écriture toujours qu'on pénètre le mieux les gens. La parole éblouit et trompe, parce qu'elle est mimée par le visage, parce qu'on la voit sortir des lèvres, et que les lèvres plaisent et que les yeux séduisent. Mais les mots noirs sur le papier blanc, c'est l'âme toute nue“. („Căci prin scriere se ajunge întotdeauna cel mai bine la oameni. Vorbirea orbește și înșală, deoarece este mimată de față, pentru că o vedem ieșind din buze, iar buzele plac și ochii seduc. Dar cuvintele în negru pe foaia albă sunt suflet pur.“) Nimic nu ne împiedică să transpunem această idee la cea a traiectoriilor cu care fiecare dintre punctele corpului „însufletește“ spațiul atunci când dansează. A scrie... A desena... A trasa linii. Este vorba de o sete de aceeași natură ca și aceea de a dansa. De a *core-grafia*. În ceea ce mă privește, dansul, precum scrisul ori desenul, va fi întotdeauna indisolubil legat de verb... Acel verb de la care totul a început... Care ESTE, a fost și fi-va probabil mereu la originea tuturor lucrurilor. Un lanț virtuos: Verb – Gând; Gând – Vorbă; Vorbă – Acțiune. Dansul lui Shiva!

De ce nebunie și structură? De ce haos organizat în munca lui Gigi Căciuleanu?

Aș începe cu un paradox: dacă ar fi să-mi definesc stilul, aș zice că ar fi acela de a nu încerca cu orice preț să am un stil anume. Când vorbesc de „nebunie“, mă refer la nebunia creatoare, un echivalent (în poezie, muzică, film, arte plastice etc.) al „inspirației“. Ideile îți „vin“ numai dacă *pâlniile* sunt destupate și *antenele desfăcute*. Altfel, totul riscă să nu fie decât

o făcătură. Nesinceră și artistic neproductivă. Ideile nu pot da roade dacă nu sunt cristalizate, rânduite, trecute prin *sita gândirii*, structurate prin rațiune. Așa cum mersul este alcătuit din doi pași consecutivi: stângul, apoi dreptul și tot așa, conștientul merge „mână în mână“ cu subconștientul (sau, mai degrabă, cu hiper-conștientul!). Gândirea abstractă necesită concretizare, așa cum concretul vieții are nevoie, pentru a deveni artă, de o traducere, de o transpunere în concepte. Ziua n-ar avea sens dacă nu ar urma nopții căreia îi urmează o altă zi... Astfel, alternarea stării de captare (de inspirație) cu cea de analiză și organizare a celor „captate“ este pentru mine un „ceva“ nu numai organic, ci chiar necesar. Un instrument de lucru.

Ne puteți spune ce înseamnă în dans nemișcarea? Este ceva ce se dobândește, se învață, te naști cu ea?

Așa cum te naști cu mișcarea, te naști și cu nemișcarea. În arta dansului, ar fi vorba de fapt de o nemișcare dinamică, un fel de acalmie între două rafale de vânt. Un prădător este capabil să stea nemișcat ore întregi, dar asta nu înseamnă că este inert. Dimpotrivă, sub aparența nemișcării se ascunde un arc care se încordează din ce în ce, pe clipă ce trece, așteptând momentul potrivit în care săgeata să poată țâșni; cu alte cuvinte, nemișcarea să devină mișcare. În franceză, există o expresie minunată care este greu de tradus, dar care mi se pare singura capabilă să dea, în mod nu numai poetic, dar și complet, o descriere a acestei stări de „alertă“: a fi *sur le qui-vive*. Necuvintele lui Nichita Stănescu tot cuvinte sunt. Nemișcarea este de fapt una dintre ipostazele stării de dans. Precum momentele de „ne-sunet“ dintre două note din compozițiile beethoveniene, care nu numai că sunt și ele muzică, dar fără de care compoziția respectivă și-ar pierde spiritul. Alt exemplu: spațiile de „gol“ din sculpturile unui Henri Moore, care fac parte integrantă din sculptură în aceeași măsură ca și materia propriu-zisă: marmură, bronz etc. Acestea fiind zise, precum mișcarea, nemișcarea, fără doar și poate, se poate cultiva. Și dobândi.

Vorbiți, dansați și scrieți în metafore. Ce reprezintă metafora pentru Gigi Căciuleanu?

La fiecare dans, la fiecare dintre ale sale mișcări, pleci de

la tine ca să te întorci... tot la tine. Însă nu chiar de unde ai pornit, ci, pe o spirală, într-un punct situat mai sus; o stare la care ajungi încărcat de ceea ce ți-a fost dat să trăiești, să descoperi, să cunoști. Îmbogățit de ceea ce nu știai, de ceea ce nici măcar nu bănuiai despre tine însuși sau despre lume. DANSUL – O ODISEE a minții. A corpului, bineînțeles. Dar și a sufletului. Un periplu existențial și, până la urmă, inițiativ. O evoluție: de la starea de periplu fizic și psihologic la cea de act filozofic. Spre a deveni... poezie. O construcție de Metafore. Cât despre mine, m-ar tenta să mă auto-definesc nu numai ca „făcător de dansuri“ sau coregraf, ci ca METAFOREOGRAF...

În antrenamentul dedicat actorilor, conceput de Tadashi Suzuki, și în antrenamentul dumneavoastră, dedicat dans-actorilor, am întâlnit același concept: „energie animalică“. Puteți să-l detaliați?

Gândesc că Mișcarea-Dansată, care compune Actul-Dansat și duce spre Starea-de-Dans, ar avea (cel puțin!) trei „motoare“. Cu alte cuvinte, „Corpul-în-Stare-de-Dans“ este condus de trei feluri de „locomotive“. Un „ego cerebral“ (cel al minții gânditoare, al rațiunii). Un „ego emoțional“ (cel al identității) – când cineva spune „Eu“, acesta arată spre un punct al pieptului (inima?). Și ultimul, dar nu cel din urmă, un „ego animal“ – propriu laturii instinctive, profund animalice din om. Tigrlul, în momentul în care își transformă decizia de a ataca într-un salt fulgerător de atac, tâșnește tocmai din acest „ego“ central al corpului său. Ca și antilopa care, simțind pericolul, o zbughește tot atât de fulgerător din același „centru“ animal. Rezultatul înfruntării dintre cei doi este decis de al cui fulger este mai eficace, al cui ego central a reacționat mai bine și mai iute: cel al tigrlului sau cel al antilopei.

Desigur, cu toții avem așteptări și dorințe, cu atât mai mult atunci când la mijloc se interpune procesul de creație. Ce vă doriți cel mai mult pentru publicul care vine la spectacolele – cu dans-actori – închipuite de Gigi Căciuleanu?

Mi-ar plăcea ca spectatorul să perceapă un al meu spectacol cu cele trei ego-uri: cu cel al instinctului, al primei impresii, cu cel al emoției pure și cu cel al cumpănirii prin

gândire. De fapt, ceea ce mi-aș dori este ca publicul să revină nu numai ca să re-vadă spectacolul, dar să-l și re-simtă. La un tablou care te-a „izbit“ în vreun fel sau altul te întorci, îl privești mai de aproape, mai de departe, din puncte cât mai diferite, și de abia atunci reușești să-l *guști* altfel decât o faci în cazul unui spectacol pe care îl vezi o singură dată și căruia i-ai pus (foarte adesea teribil de precipitat) pecetea: „mi-a plăcut“/ „nu mi-a plăcut“... Am folosit dinadins noțiunea de a *gusta* spectacolul și nu pe aceea de a *înțelege*.

De-a lungul carierei v-ați asumat tot felul de roluri: de coregraf, de pedagog, de regizor, de manager. Nu vreau să vă întreb care rol credeți că vă vine mai bine, dar v-aș ruga să-mi povestiți despre cum se împacă rolul de scriitor cu cel de dansator?

Prin poezie. Pentru mine, și dansul, și poezia reprezintă același mod de a crea, de a compune, de a propune și de a procesa metafore.

Cum arată o zi din viața lui Gigi Căciuleanu? Cine sau ce vă inspiră? Și la ce ne putem aștepta de la dumneavoastră în viitor?

Slavă Domnului, nicio zi nu este la fel cu cealaltă. Ca și dansurile. Dacă mi-aș propune un anume stil de viață și m-aș „ține“ de acesta, aș face ceea ce pentru nimic în lume nu-mi doresc să o fac în artă. Viitorul? Aș fi foarte descumpănit dacă aș ști dinainte ce mă (ce ne!) așteaptă. Numai Dumnezeu poate să o facă, iar ca artist creator nu pot decât să mă încred în a Sa înțelepciune de veșnic... creator!

RECENZII

GRAMATICA MIȘCĂRII

Ioan Ardelean

DOI 10.46522/CT.2023.01.13

*Ce se vede cu mintea este esența,
ce se vede cu ochii este funcția.*

Zeami

Tadashi Suzuki s-a născut în 1939, la Shimizu, Shizuka, un oraș de mărime medie situat la o oră distanță de Tokyo. El provine dintr-o familie cu rădăcini artistice și sensibilități burgheze. Pe de-o parte, bunicul său a fost muzician Bunraku, iar, pe de altă parte, tatăl său a fost proprietarul unei afaceri cu chereștea. Încă din fragedă pruncie, el și-a dorit să evadeze din lumea în care era ancorat tatăl său. Visa să devină doctor în Africa sau pedagog undeva pe o insula mică și îndepărtată. Nu l-au interesat banii și nici faima, era dornic de aventură. Chiar dacă a cochetat pentru început cu teatrul, și-a dorit să devină actor, dar părinții lui s-au opus acestei idei. Așa că, în cele din urmă, a urmat cursurile de economie și științe politice de la Universitatea Waseda, un colegiu de elită din Japonia.

După absolvirea facultății, proaspătul absolvent nu și-a găsit locul în societate. Anii '60 sunt anii în care Japonia traversa transformarea de la o societate în care economia era bazată pe agricultură la o societate pornită pe drumul industrializării. O societate marcată de confuzie și turbulențe sociale. O eră de tranziție într-o Japonie în care zonele metropolitane deveneau tot mai aglomerate, iar creșterea economică, foarte rapidă, a adus cu sine și tensiuni între valorile perioadelor tradiționale și valorile societății contemporane. Așadar, societatea japoneză pendula între stări de anxietate și demonstrații studențești.

Un grup de tineri, în care îl regăsim pe Tadashi Suzuki, în loc să-și găsească un serviciu după absolvire, a decis să

înființeze un teatru. Ei, tinerii, au creat acest teatru pentru a găsi răspunsuri la criza identității care exista în Japonia la acel moment. „Refacerea rupturii dintre teatrul tradițional și cel modern este ceea ce mă ghidează în munca mea“, afirmă Tadashi Suzuki în eseu dedicat Festivalului din Toga-mura. Așadar, Tadashi Suzuki își începe drumul înspre crearea unui limbaj comun de comunicare pe scenă. *Limbajul Suzuki* sau *cultura Suzuki* are la bază înțelegerea și controlarea respirației ce duce spre canalizarea și apoi eliberarea energiei acumulate. „Seria de mișcări pe care le-am proiectat și care variază de la căderea la podea la poziția verticală, începe cu bătutul în care corpul este centrat ferm pe zona pelviană; mișcările părții superioare sunt însărcinate să trimită o putere delicată întregului trup. [...] astfel de exerciții anulează semnificația cotidiană a trupului. Prin urmare, atunci când actorii încep aceste exerciții, nuanțele mișcărilor lor dispar și ei au tendința de a se mișca într-un mod mecanic, constrâns și restrictiv“, spune Tadashi Suzuki în capitolul „Gramatica picioarelor“. „Felul în care actorul folosește picioarele reprezintă fundamentul unui spectacol“. Dacă reușești să înțelegi *gramatica picioarelor*, atunci ai un spectacol de calitate. Actorii sunt convingători pe scenă numai atunci când reușesc să controleze acea *animal energy* despre care vorbește în antrenamentele sale. *Animal energy* combină elementele pe care actorul le accesează pentru a-i pune în valoare carisma.

Tadashi Suzuki consideră că spectacol de divertisment este acea producție teatrală care se adresează și vorbește doar despre oamenii cu care artistul împărtășește aceeași limbă și aceeași cultură. Dar dacă producțiile sunt apreciate și de cei din afara limbii, culturii și valorilor din care provine artistul, atunci totul se transformă în artă. Chiar dacă teatrul are o barieră lingvistică, Tadashi Suzuki, prin ceea ce a făcut și face, a încercat să diminueze această barieră, dar fără să se îndepărteze de rădăcinile sale culturale și fără să elimine cuvântul din producțiile teatrale. El crede că regizorii care au aceleași preocupări cu ale sale au ales o variantă mai ușoară, iar producțiile lor nu sunt altceva decât *performance*. Ceea ce este mult mai aproape de dans. Tadashi Suzuki crede că este incorect și injust să eliminăm cuvântul, când putem să-l

folosim. Și asta se poate vedea în marea majoritate a spectacolelor sale, unde unii actori vorbesc în japoneză și alții în limba engleză.

Antrenamentul folosit de Tadashi Suzuki îi învață pe actori să se miște mai repede și să-și cultive o voce puternică și penetrantă. Aceștia transmit emoții atât prin idei, cât și prin sunete și ritm, nu numai cu ajutorul cuvintelor. „Actorul impresionează publicul prin ritmul cuvintelor, al respirației și al mișcărilor și joacă, simțind în trup răspunsul publicului la acestea“, spune Tadashi Suzuki. Și nu, acesta nu este un stil realist de joc al actorului. În antrenamentul Suzuki, controlul muscular vine din forța cu care picioarele se fixează în podeaua scenei. Pentru foarte mulți oameni de teatru, acest tip de antrenament a fost considerat unul foarte japonez, dar Tadashi Suzuki explică faptul că și balerinii se folosesc de același procedeu atunci când execută piruetele. Pentru a demonstra acest lucru, el face referire la ceea ce spunea Gerhard Zacharias în 1964, în cartea sa: „Piruetele în dansul clasic reprezintă (în opoziție cu explicațiile academice) manifestarea unei armonii dinamice, un echilibru perfect între înălțime și adâncime, cer și pământ, între greutate și non-greutate“. Antrenamentul Suzuki nu este numai un antrenament al minții, al mușchilor și al nervilor. El este un antrenament care te învață cum să nu te preocupe stările și sentimentele tale, ci să cauți în permanență să ajungi la tehnica ce-ți dă precizia formei. Expresivitatea mișcărilor, în antrenamentul Suzuki, vine dintr-o respirație susținută și din concentrarea pe centrul psiho-fizic, pe *Hara*. „Spectacolul începe atunci când picioarele actorului ating pământul, podeaua, atunci când actorul simte cum greutatea lui se mișcă dintr-un punct în altul al scenei“.

Metoda Suzuki este un melanj între artele tradiționale japoneze, teatrul *No* și *Kabuki*, pe care Tadashi Suzuki le-a reinventat și le-a încorporat în propriul său antrenament. Metoda Suzuki necesită disciplină, dăruire și rigurozitate. Inspirația și creativitatea nu pot să-și facă apariția decât atunci când ajungi la desăvârșire din punct de vedere tehnic. Civilizația și tehnologia ne-au atrofiat capacitatea de-a ne folosi trupul, iar facultățile noastre fizice și senzoriale și-au pierdut sensibilitatea, deoarece folosim din ce în ce mai mult

energia non-animală și din ce în ce mai puțin energia produsă de corpul uman.

Tadashi Suzuki ne mai vorbește în cartea sa despre actorie ca *business*, lucru care poate fi foarte util atât pentru profesioniștii din teatrul occidental, cât și pentru cei din Japonia. Dar mare parte a gândurilor exprimate în paginile cărții sunt îndreptate spre teatrul japonez, pentru care Tadashi Suzuki are foarte multe întrebări. Și aflăm de ce Tadashi Suzuki este atât de diferit față de colegii lui de breaslă și de ce abordarea sa unică față de teatru este cea corectă. El se străduiește să justifice două puncte majore: asumarea unui control autoritar asupra trupei sale și respingerea orașului Tokyo, locul de origine al tuturor inovațiilor în arta japoneză, dar un loc nepotrivit și neeficient pentru teatru. În Tokyo, „teatrul se poate juca la scară redusă și într-un interval de timp cât mai scurt posibil, pentru un public ce-l vizionează și apoi pleacă în grabă acasă. Luxul și comoditatea se plătesc“. De aceea, Tadashi Suzuki a preferat să-și aleagă un loc cât mai departe de metropola japoneză, un loc unde publicul și actorii să se bucure de experiența teatrală. Și acest loc l-a găsit în 12 februarie 1976. „Locul era îngropat în zăpadă multă și troienă năprasnic. Se aflau acolo cinci ferme părăsite și atunci am realizat că acel loc era perfect adecvat caracteristicilor teatrului“. În Tokyo, atât publicul, cât și actorii sunt într-un continuu du-te-vino. Stau locului numai pe perioada în care se ridică și cade cortina, după care fiecare se grăbește să prindă metroul sau trenul pentru a ajunge acasă. Departe de viața agitată a metropolelor în creierul munților, Tadashi Suzuki a reușit să-și mențină integritatea viziunii sale artistice și să controleze expunerea trupei la influența exterioară prin festivalurile pe care le organiza în fiecare vară la Togamura. Aici, el a organizat și *workshop*-uri la care luau parte artiști din toate colțurile lumii. Mutarea la Togamura a fost o mișcare strălucită și poate singura care l-a ajutat să păstreze teatrul așa cum și l-a dorit el, vulnerabil și adevărat.

În eseu „Casa și familia“, Tadashi Suzuki ne explică cum au luat ființă și cum funcționau trupele de teatru *kabuki* și *no* în Japonia. Teatrul *no*, acea formă dramatică care însumează mima, incantațiile poetice și muzica, este singura formă de

artă care a păstrat ceea ce s-a pierdut la majoritatea formelor de teatru modern în Japonia. După unii *no*, sau *sarugaku*, cum era cunoscut în perioada Edo, își are originile în India, iar alții afirmă că originile artei *sarugaku* și *ennen* se regăsesc în tradițiile vechi ale Japoniei. Chiar dacă teatrul *Kabuki* este o artă care combină cântecul (*Ka*), dansul (*Bu*) și tehnica (*Ki*), Tadashi Suzuki explică, pe înțelesul tuturor, diferențele dintre cele două arte. „[...] dacă în mijlocul reprezentației, un actor *no* cade mort pe scenă, spectacolul continuă. În teatrul modern, sau chiar în *kabuki*, așa ceva este de neimaginat. Dacă un actor nu poate continua, cortina este trasă; managerul iese și explică situația, cerând scuze publicului pentru această întrerupere. Dar în *no*, dacă *shite*, personajul principal, nu mai poate continua, el este înlocuit imediat de către *kôgen*, asistentul lui“. Interesantă este și povestea pe care a auzit-o de la un prieten în legătură cu *Casa Kanze*. Iar când el spune *casă*, nu se referă la casă ca la o construcție, ci la faima numelui pe care-l poartă. Se pare că un milionar a dorit să cumpere numele familiei Kanze. Desigur că în acea perioadă societatea japoneză era într-o continuă schimbare și, pentru foarte mulți dintre ei, teatrul *no* nu mai însemna nimic, avea valoare doar pentru că era ceva vechi. Dar „când un tezaur familial este pierdut, existența acelei Case este afectată. Prin urmare, se poate deduce că numele familiei este vândut exact în momentul în care un astfel de tezaur familial este predat unui cumpărător; o emblemă care pare să simbolizeze spiritul familiei“. Așa ceva era de neimaginat, chiar dacă, după război, situația trupelor de teatru era foarte precară. Despre toate acestea, putem afla parcurgând paginile cărții lui Tadashi Suzuki, *The Way of Acting*, care este formată din cinci eseuri, câteva însemnări de jurnal și o piesă intitulată *Clytemnestra*, o adaptare care are la bază texte din scrierile lui Eschil, Sofocle și Euripide. Dar cea mai mare parte a cărții o ocupă cele cinci eseuri: „Gramatica picioarelor“, „Casa și familia“, „Experiența umană și grupul“, „Festivalul Toga“ și „Satul gol“.

Tadashi Suzuki, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, translated by J. Thomas Rimer, New York, Theatre Communications Group, 2006, 158 p.

TEATRUL DE UMBRE – KARAGÖZ

Irina Ionescu

DOI 10.46522/CT.2023.01.14

Teatrul de umbre turc (artă de sinteză) a reușit să integreze diverse tradiții (spre exemplu, mimul grec – comedie populară cu episoade din viața cotidiană) și s-a răspândit în tot bazinul mediteranean (inclusiv în Europa de Sud-Est și pe teritoriul actual al României), iar apoi, mai departe, în Europa (ca urmare a influenței politice avute, de-a lungul secolelor, de Imperiul Otoman), fiind impregnat în secolul al XIX-lea și cu accente din opera lui Molière. Originea teatrului de umbre se pare că este în China, deși cercetătorii vehiculează și alte teorii (Egipt). Din China, teatrul de umbre s-ar fi transmis prin intermediul mongolilor. Cert este însă că teatrul de umbre reprezintă o formă de expresie specifică țărilor orientale.

Forma păstrată până astăzi – aflăm din volumul semnat de Viorica Dinescu, *Teatrul de umbre turc* (1982) – s-a transformat așadar în timp, sub diverse influențe politico-sociale și, totodată, religioase, dar și prin aportul literaturii culte sau al formelor culturii populare.

Acesta a influențat literatura românească, ecouri putând fi detectate cu ușurință în operele unor scriitori precum Anton Pann, Vasile Alecsandri sau – mult mai târziu – Ion Marin Sadoveanu. În spațiul românesc, teatrul de umbre a fost permanent adaptat *personajelor* și situațiilor concrete autohtone, fiind apreciat pentru ironia ce viza autoritatea atotputernică și inerția socială, taxate extrem de acid.

Istoricul de artă Dan Grigorescu consideră (p. 7) că, lângă libertatea de expresie a teatrului de umbre turc, nu ar putea sta probabil decât *commedia dell'arte*. Ambele forme preiau realități din viața comunității în care au loc și, apoi, se

desprind de ele, pentru a urma logica actului artistic și imaginația creatorilor.

În teatrul de umbre, realul este exprimat poetic. Banalul prinde relief, printr-un dialog plin de procedee comice (calambururi și nenumărate aluzii, multiplu încărcate semantic). Suntem în fața unui vehicul ce a contribuit la conturarea sau la influențarea mentalităților epocilor pe care le-a parcurs, ca un însoțitor fidel al nopților de Ramadan, singura distracție publică admisă din punct de vedere religios, pentru musulmani, în perioada Ramadanului.

Teatrul de umbre presupune existența mai multor siluete proiectate pe un ecran luminat de lumânări. În limba turcă, el poartă numele de Karagöz și a apărut, se pare, pentru prima dată în Imperiul Otoman, în secolul al XVI-lea. Tema centrală a pieselor o constituie schimbul de insulte și certurile continue dintre cele două personaje principale ale farsei, Karagöz (analfabet cinstit și neprefăcut, uneori cu un comportament infantil) și Hacivat (educat, capabil să vorbească limba turcă otomană, dar și versiunile literare și poetice).

Teatrul de umbre, Karagöz, era asociat cu luna sacră a Ramadanului, fiind una dintre formele predilecte de amuzament din Imperiul Otoman. Deși, odată cu trecerea timpului și cu apariția altor forme de divertisment, și-a pierdut din popularitate, el încă mai este jucat în zilele noastre, aducând aminte de situațiile politice controversate care agitau cândva societatea otomană.

Piese începeau după rugăciunea numită *teravîh* și se bucurau întotdeauna de mare succes. Istoricii menționează (p. 10) că repertoriul de piese nu depășea numărul de patruzeci, transmise pe cale orală, din generație în generație. La nivelul formelor de expresie, se știe (potrivit aceluiași surse) că teatrul de umbre s-a cristalizat în timp, deși mănuiitorii (*hayalci*) aduc, la fiecare reprezentare, un suflu nou, grație improvizațiilor și propriul talent, în acord cu realitățile comunității și istoriile familiare publicului spectator. Astfel, fiecare reprezentație devine „o nouă variațiune pe o temă fixă – cea preluată de artiști de-a lungul anilor, uneori chiar al veacurilor“ (p. 10).

Teatrul de umbre este descris pentru prima oară în amănunt de Johannes Lewenklaw în secolul al XVI-lea. Acesta se

referă la serbările publice organizate cu prilejul circumciziei unuia dintre fiii sultanului Murat al III-lea: „Cineva a adus în piață, pe șase roți, un fel de baracă mică sau scenă, din scânduri. În fața acesteia, era o perdea din pânză albă și fină de in, îndărătul căreia erau puse câteva lumânări. Un ins făcea să se reprezinte prin pânză, grație lumânărilor, umbrele unor figurine, ca, de exemplu, o pisică ce mânca un șoarece, ori o barză ce mânca un șarpe. Toate acestea erau foarte plăcute la privit când firele și sforile prin care figurile erau trase încoace și încolo nu erau atât de groase și de vizibile“ (p. 50).

Siluețele Karagöz erau realizate cu multă migală și îndemânare de însuși mânuitorul lor. În timpul celor mai calde luni de vară, adică iulie și august, pielea de cămilă folosită pentru aceste siluete era ținută în apă timp de câteva zile, pentru ca apoi să fie răzuită cu un cuțit foarte fin, numit *nevrekan*. Siluețele mai puteau fi făcute și din alte tipuri de piele, cum ar fi cea de vițel, cal sau măgar. După ce era ținută în apă și apoi răzuită, devenind astfel transparentă, pielea era tăiată cu cuțitul și pictată cu vopsea naturală, pentru a crea personajele. Erau făcute găuri prin pielea străvezie. Astfel, puteau fi introduse niște bețe folosite la mânuirea siluetelor (cu o înălțime de 35 și 40 de centimetri). Pentru că sunt transparente, siluețele lasă să treacă lumina aflată în spatele lor, punând în evidență culorile. Conturul siluetelor se execută mai întâi pe hârtie, sub forma unui tipar. Formele finale, din piele, se colorează, pe ambele părți, cu vopseluri vegetale sau cu tuș.

Reprezentăția se desfășura pe un ecran transparent din batist fin, a cărui mărime era de 1 x 1,20 cm și care era cusut pe o ramă înaltă de aproape doi metri. Ca accesorii, erau nelipsite fluierul din trestie și tamburina, ale căror sunete anunțau începutul piesei. Mânuitorul siluetelor era însoțit în timpul reprezentanței de un ajutor, care acompania instrumental cântecele ce animau spectacolul. Ecranul („oglinda“) era luminat de torțe sau de lumânări groase, mai târziu începând să fie folosite lămpile cu gaz și lămpile electrice.

Spectacolul este populat de personaje pestrițe, cu îmbrăcăminte specifică, dar și cu graiuri, maniere și stiluri de viață diferite. Numele proprii ale personajelor constituie, la rândul

lor, surse de comic la fel de gustate de public – Domates (Pătlăgică roșie), Kara Uyuz (Râiosul Negru) sau numele unor „roabe arabe, înfățișate de regulă ca proaste, urâte și urâcioase până la vulgaritate, dar care se cheamă Zarafet (Finețea, Delicatețea) și Șetaret (Bucuria, Plăcerea, Veselia)“ (p. 44).

Majoritatea reprezentațiilor au o notă comică pronunțată, ele fiind în același timp și piese cu caracter moralizator. Scenariile explorează comicul provenit din diversele situații amuzante în care Karagöz se amestecă.

În unele piese, el dorește și încearcă să protejeze o femeie, dar, până la urmă, intră în conflict cu admiratorii acesteia. Alteori, se străduiește să pătrundă în locuri unde nu îi este permis sau unde nu este binevenit. De exemplu, în piesele *Baia publică* sau *Grădina*, se încapățânează să se infiltreze, apelând la deghizare sau amestecându-se printre celelalte persoane admisibile. „Karagöz se obținează să pătrundă în anumite locuri care îi sunt interzise sau să se amestece în situații care nu îl privesc. După o schemă comună basmului de pretutindeni, ceea ce nu izbuteste să obțină de prima dată, va obține după trei sau chiar mai multe încercări“ (p. 17).

Intriga altor piese (inspirată de poveștile populare) este mai bine dezvoltată, având ca subiect predilect iubirea. Protagonisti sunt doi îndrăgostiți a căror iubire nu poate fi împlinită din cauza părinților, care se opun acestei relații. Karagöz și Hacivat sunt dispuși să-i ajute pe cei doi, apelând la tot felul de șiretlicuri. În majoritatea pieselor, Karagöz este servitorul care îi ajută pe iubiți să-și rezolve problemele și, în același timp, îl consolează pe tatăl nervos. Elementele supranaturale și deghizarea ajută la înjghebarea unei intrigi mai complexe.

Unele piese înglobează un număr considerabil de melodii și dansuri, încheindu-se cu o paradă pitorească.

La nivel vizual, reprezentația debuta întotdeauna cu o imagine (un ghiveci cu flori, o sirenă, un lămâi, o fântână arteziană, o grădină cu havuz, un balaur cu șapte capete, o vrăjitoare etc., p. 13), care avea scopul de a stimula imaginația spectatorilor, făcând mai interesantă așteptarea începerii spectacolului.

În Turcia, toate reprezentațiile debutau prin invocarea lui Dumnezeu și a padișahului vremii.

Chiar și atunci când cenzura era destul de rigidă, teatrul de umbre era una dintre cele mai sigure forme de opoziție politică. Spectacolele se desfășurau în cafenele, unde s-au pus la cale, de-a lungul timpului, nenumărate revolte. Teatrul Karagöz era una dintre modalitățile prin care populația otomană își permitea să critice situația politică și persoanele aflate la putere.

Spectacolele erau anunțate prin nenumărate afișe, care umpleau străzile Istanbulului, în perioada Ramadanului. Karagöz era atunci parte integrantă din viața orașelor.

Personajele principale ale teatrului de umbre turc – Karagöz și Hacivat – sunt destul de bine conturate din punct de vedere social, dar au reacții simple, comportamente sumare, nefiind complicate nici psihologic. Sunt personaje opuse – un cuplu comic celebru în spațiul islamic de limbă turcă.

Karagöz este cel care are o poziție socială mai umilă, este direct, întotdeauna pragmatic și realist, cu un bun simț nativ. Știe să facă și pe prostul când crede că este mai bine așa pentru ceea ce vrea să obțină, motiv pentru care este asemănat cu un alt personaj celebru – Nastratin Hogea. Dintre cele două siluete, Karagöz este cel optimist, pozitiv, plin de viață, curios. Pe parcursul unei reprezentații, el trece prin mai multe transformări, poate fi – pe rând – persan, zaraf evreu, dansatoare. Diferențele dintre aparență și limbaj sunt astfel sursa comicalului, prilej de amuzament.

Hacivat este doar opusul necesar acțiunii dramatice și spectacolului. El este conformist, adept al convențiilor, atent la principiile morale ale elitei, fanfaron, măgulitor, mereu în căutarea unor câștiguri în obținerea cărora îl antrenează și pe Karagöz, încercând să se folosească de acesta. Hacivat este econom, chiar avar. Vorbește puțin araba și persana și, din acest motiv, se consideră superior și se admiră pe sine pentru capacitatea de a manevra expresii livești, forme poetice de exprimare, neadecvate limbajului comun. Tot Hacivat vine în ajutorul altor personaje, oferindu-le sfaturi de care acestea se vor servi.

În afara acestor două siluete principale, în teatrul de umbre turc mai apar și alte caractere comice, secundare. Printre acestea, Çelebi – care reprezintă întotdeauna o sursă sigură de câștig pentru protagonist, Tiryaki (Opiomanul),

Tuszuz (Nesăratul; inspirat, se pare, dintr-un personaj istoric, ienicerul Gazi Boşnak, secolul al XVI-lea, p. 29), Matiz (Beţivul), Kekeme (Bâlbâitul) ş.a. Filfizonul Çelebi este elegant şi galant, un curtezan care are un foarte bun accent istanbulez, dar şi cunoştinţe de limba arabă şi abilitatea de a cuceri femeile, apelând la farmecele sale.

Regăsim şi o gamă destul de variată de personaje feminine, denumite generic *zenne* – cu un termen de provenienţă persană. Nu apar decât foarte rar, fiind reduse – de cele mai multe ori – la simple voci, în concordanţă cu mentalitatea islamică, restrictivă cu privire la modul de viaţă adecvat femeilor.

Dat fiind că Istanbulul era un amalgam de rase, religii şi limbi diferite, teatrul de umbre turc, atent la realităţile sociale, a inclus pe lista sa de personaje şi câteva tipuri etnice, printre care un neguţător persan – călător prin lume, mânat de interese comerciale, dar şi de dorinţa de a descoperi şi a cunoaşte cât mai multe lucruri –, un arab – care face comerţ cu cafea, ştiut fiind că, pe filieră arabă, a pătruns cafeaua în Turcia –, armeanul – blând, fidel, cu simţ moral –, evreul – vânzător ambulant, avar, viclean –, albanezul – vânzător de bragă şi salep, grădinar sau paznic de moşie – sau un personaj îmbrăcat *alafranga* (european), levantin după manieră de a vorbi, grec de origine, dar care foloseşte şi cuvinte italieneşti (p. 33). În plus, faţă de aceste tipologii, teatrul de umbre turc propune şi graiuri regionale, pentru a demonstra caracterul cosmopolit al capitalei Istanbul. Pot fi încadraţi în această categorie ţăranul anatolian (Türk sau Baba Himmet) şi negustorul meschin din Kayseri sau Bolu.

Toate aceste graiuri şi accente diferite duc la o „adevărată babilonie verbală” (p. 40) şi, în acelaşi timp, la un univers sonor extrem de generos şi de ofertant, în care cuvinte de diverse tonalităţi se combină pentru a face deliciul publicului spectator. Diversele pronunţii fac, în general, ca unele cuvinte să fie înţelese greşit şi să devină astfel comice, pentru că nu se potrivesc contextului în care sunt folosite. Pot fi menţionate, în acest sens, perechile comice: *ebyat* (distih) – *bayat* (vechi); *arûzî* (vers) – *havuzî* (havuz), *gazel* (specie fixă de poezie) – *kazan* (cazan), *semâî* (specie poetică) – *semaver* (samovar), *fasone* (fasonat) – *fasulya* (fasole).

Ignoranța lui Karagöz provoacă alte confuzii comice. De exemplu, *bendeniz* (robul dvs.) este interpretat ca *ben deniz* (eu sunt marea) – omofone. Râsul este provocat și de polisemantismul unor cuvinte ca *burun* (nas și promontoriu), *ateş* (foc și temperatură), *çalmak* (a bate la poartă, a suna la ușă și a fura), *terbiye etmek* (a drege ciorba și a educa).

Alte exemple sunt date de interpretarea concretă a unei expresii figurate în dialogul dintre Hacivat și Karagöz: „Mi se topește inima din pricina acestor situații atât de nefericite./ Nu-ți pune nici tu inima la loc cald“; „Ți-a venit mintea la cap?/ Da’ unde mi-a fost dusă mintea ca să-mi vină?“ ș.a. (p. 43). De multe ori, Hacivat, o persoană instruită, și Karagöz (un personaj trivial, cu o bază culturală redusă) nu se pot înțelege.

Diferențele dintre cele două personaje principale se regăsesc foarte pregnant la nivelul limbajului. Hacivat folosește „un limbaj elevat, aristocratic, bazat de regulă pe limba osmanlâie – limba cultă din Imperiu –, în care cuvintele turcești și regulile de gramatică turcă dețineau o pondere redusă față de acelea de proveniență arabo-persană“ (p. 40). În schimb, Karagöz folosește multe vulgarități suculente, arhaice, un limbaj simplu, domestic, redus la esențe. Astfel, de cele mai multe ori, comunicarea dintre ei este anevoioasă, cu diverse piedici, pe care reprezentația le depășește spre amuzamentul spectatorilor și pentru ca acțiunea să poată continua.

Aşadar, principala sursă de comic în teatrul de umbre turc este dată de limbaj. Intriga este una simplă, schematică. Comicul de situații este redus, de obicei, la o bastonadă între cei doi protagoniști, răsturnarea situațiilor și schimbarea rolurilor (deghizare, *quiproquo*). Condimentele fiecărei reprezentații sunt aluziile socio-politice, care particularizează, în același timp.

La finele secolului al XIX-lea, se făcea haz de schimbarea veșmintelor tradiționale cu haine europene, la modă. Contrastul dintre vechi și nou este exploatat în cheie comică de Karagöz: „Te îmbraci cu vechituri? Nimeni nu te bagă în seamă“ (p. 37).

Opoziția constituie sursa de exploatare obișnuită în teatrul de umbre turc – discrepanța dintre intenții și rezultatele mediocre, incapacitatea personajului principal de a se face

înțeles așa cum și-ar dori, diferența dintre Hacivat și Karagöz, dintre superioritatea celui dintâi și ignoranța celui de-al doilea.

Ghicitori, repetiții, contraste între proză și poezie, pleonasmе, sinonime, omonime – toate se regăsesc în teatrul de umbre turc și provoacă râsul spectatorilor, într-un amalgam de vechi și nou, parte a folclorului turc, atât de variat și de bogat.

Farsele Karagöz sunt presărate cu proverbe, zicale și expresii populare. În același timp, fondul paremiologic turc s-a îmbogățit grație teatrului de umbre. Astfel, pot fi regăsite în limbajul comun expresii ca „treaba asta nu-i ca jucatul Karagözului” – pentru o îndeletnicire dificilă – sau „Karagözul e agă numai pe perdea” (p. 45).

Teatrul de umbre turc propune un spectacol extrem de colorat și de atractiv, prin numeroasele sale semnificații, dar însemnătatea filosofică a jocului ar putea fi explicată, printr-o metaforă foarte puternică în lumea musulmană: lumea ca o perdea pe care se perindă ființe efemere...

Viorica Dinescu, *Teatrul de umbre turc*, București, Editura Meridiane, 1982, 239 p.

RESTITUTIO

MOȘOIU, Alfred

DOI 10.46522/CT.2023.01.15

N. 8 octombrie 1890, Galați – m. 10 septembrie 1932, București. Dramaturg, poet, prozator, publicist și traducător. Fiul lui Ion Moșoiu, magistrat și autor dramatic, și al Eleonorei. Școala primară la Galați și București. Liceul „Sfântul Sava” din București. Urmează studii de drept internațional la Paris, pe care le abandonează, pentru a se întoarce în țară. Referent literar la Casa Școalelor. Membru al grupului de scriitori de la revista *Flacăra*, înființată de Constantin Banu, în 1911. Debut literar la *Gazeta Transilvaniei* (1907). Debut editorial cu volumul *Sonete* (1910). Colaborează la *Luceafărul*, *Neamul românesc literar*, *Flacăra*, *Sburătorul*, *Rampa*, *Universul literar*, *Citiți-mă*, *Lectura pentru toți*, *Adevărul literar și artistic*, *Lumea copiilor*, *Propilee literare* etc. Membru al Societății Scriitorilor Români (din 1915), unde ocupă o funcție în comitetul de conducere (în 1919). Devine vicepreședinte al aceleiași societăți (în 1922). În 1928, îi este acordat premiul Socec, în defavoarea lui Tudor Arghezi, autorul *Cuvintelor potrivite*. În 1929, teatrul radiofonic este inaugurat în România cu poemul său dramatic *O toamnă*, cu V. Valentineanu în rolul Poetului și L. Popovici în rolul Muzei. Piesele scrise de Moșoiu au fost apreciate în epocă, dar au ieșit rapid din repertoriul teatrelor, fiind lipsite de relief și de o reală consistență dramatică.

Piesa *O toamnă* a fost reprezentată la Paris, la 24 ianuarie 1912, pe scena Teatrului Athénée St. Germain, apoi la București, cu Ion Manolescu și Elvira Popescu. Alegorie a întâlnirii Poetului cu Muza sa, *O toamnă* rămâne doar formal ancorată în genul dramatic, în fapt constituindu-se dintr-o serie de solilocvii de sorginte romantică și simbolistă, foarte asemănătoare cu cele ale „poetului florilor”, D. Anghel: „O noapte niciodată nu te-am văzut mai vie,/ Cu-atât ești mai frumoasă

cu cât ești mai târzie./ Copacii de-i învăluși în vâlfin de argint/
 Și-s mai frumoși ca ziua ce 'nseamnă dacă mint?“. Influențat
 și de muzicalitatea parnasienilor, Moșoiu aspiră la închegarea
 unei feerii, însă virtuozitatea formală a versurilor, cu ample
 tonalități retorice, întrece elementul spectacular, făcând
 piesa aptă cel mult lecturii. Rămâne de interes capacitatea
 dramaturgului de a transmite emoții și de a reda stările suflete-
 tești complexe ale Poetului. Aflat în căutarea iubirii, acesta își
 vede viața confiscată de Muză, cea care îi deschide calea spre
 poezie, considerată singura capabilă să-i aducă izbăvirea: „Eu
 sunt întotdeauna a ta inspiratoare/ Eu sunt scânteia vieții din
 viața-ți muritoare“.

Pentru a înțelege misterul vieții, al iubirii, al frământărilor
 sufletești, spectatorul/ cititorul este purtat dincolo de tramă,
 într-o ambianță a dematerializării. De altfel, într-un interviu
 acordat lui N.D. Cocea pentru revista *Rampa*, autorul mărturi-
 sea că „teatrul e al sufletului întâi și apoi al ochiului“. Dezvol-
 tând conflicte prea intens temperate, piesele în proză ratează
 ținta realismului. Astfel, în *Jocul apelor* (1921), construcția
 dramatică se năruie din cauza atâtor și atâtor nostalgii ale
 personajelor, făcând (ieri, ca și astăzi) dificilă găsirea unor
 soluții teatrale. Precum în poezie, „nu e vorba, desigur, nici
 de fantezie, nici de vervă, nici de invenție verbală sau figu-
 rată, ci, pe de o parte, de oarecare subtilitate, sau mai bine
 zis de tenuitatea până la inevidență de inspirație, iar pe de
 alta, de identitatea punctului de plecare al acestei inspirații“
 (Lovinescu, 1927). Scrisă în 1914 și reprezentată în stagiunea
 1918-1919, pe scena Teatrului Național din București, *Jocul
 apelor* a fost bine primită de cronicarii vremii, cucerită pro-
 babil de un oarecare rafinament al dialogului și de răspunsu-
 rile sprintare și, uneori, paradoxale, date unor (prea căutate)
 întrebări cu substrat erotic: „Vioara ca și iubirea are nevoie de
 coarde de rezervă. Se rupe una, strunești pe cealaltă...“; „Pe
 firele de păr ale unei femei, un amant își cântă iubirea ca pe
 coardele unei harpe...“; „Dumneata fugi de amintiri, eu merg
 după ele... Bagă de seamă, amintirile sunt mai dureroase când
 fugi după ele...“; „Femeia care plânge e o floare ce se scutură
 prea degrabă...“ etc. Personajele trăiesc într-un joc al ilu-
 ziilor, întreținând focul viu al amintirilor și făcând din vise

promisiuni mereu amânate. La rândul ei, piesa *O noapte la Mircești* (1920) – premiată de Teatrul Național și de Societatea Scriitorilor Români – se dezvăluie ca o „fantezie umoristică”, în care își găsesc locul câteva din personajele lui Alecsandri.

Poemul dramatic *Prin jertfă, la Unire!...* (1921) a fost scris la cererea colectivului Teatrului Național și a fost pus în scenă de Ioan Livescu. Acțiunea – prea puțin ofertantă din perspectivă scenică – se desfășoară în pragul serii, în marginea unei păduri. De altfel, cadrul natural este adeseori întâlnit în textele dramatice românești din perioada interbelică (a se vedea *Poemul Unirei* a lui Z. Bârsan, plasată „pe vârful Carpaților, sub cerul liber, după furtună”), în care temele dezbatute vizează patriotismul, dragostea de țară, angajamentul național. Liziera ne apare ca loc al unor lupte încheiate, în care și-au dat viața, alături de alți ostași, tații lui Florin și Barbu. Inadvertența stilistică se naște din replicile contemplative și prea solemne ale celor doi, intens tâlcuite, pe alocuri exaltate, încercând să cristalizeze emoții înălțătoare. Dialogul tinerilor copleșește întreaga piesă prin patetism și prin căutarea (voită sau nu) a unor efecte sinestezice: „Îi văd mergând la moarte, cei mulți, cu fața suptă/ Cu ochii vii de doruri și cu cămașa ruptă.../ Cu satu 'ntreg în față, cu dragostele lor/ Zdrobiți de oboseală și 'npovărați de dor“. Datoria față de țară este așezată mai presus de toate, iar moartea celor ce luptă pentru libertate devine, astfel, izbăvitoare. Piesa cuprinde și elemente alegorice, printre personaje figurând Patria, cea care, apărând în visul copiilor, laudă faptele eroice ale ostașilor din bătăliile de la Oituz și Mărășești. Cu un glas totodată ferm și matern, Patria se prezintă pe sine în versuri ce vor înălța sentimentele eroilor și vor da un sens profund uman sacrificiului: „Sunt cântec, credință și cuvânt/ Și sunt în fiecare, ce crede 'n ăst pământ.../ Răsar de pretutindeni și nimeni nu mă vede,/ Și nimeni nu mă știe, dar fiecare crede.../ [...] / Sunt cerul mai albastru decât în altă parte/ Și sunt puterea vie, pe care tu o porți/ De-a ridica din groapă poporul meu de morți...“. Într-o tonalitate romantică, în finalul piesetei, se dă din nou frâu liber emoțiilor, grație unui deziderat unionist care – conform rostirii personajelor – condiționase propășirea neamului românesc.

Cea mai însemnată dintre creațiile dramatice ale lui Moșoiu, *Striana* (1926) – împărțită în două tablouri, *Râsul Strianeii* și *Lacrima Strianeii* –, cu totul impropriu numită „comedie“, a fost reprezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Național din București, în seara de 15 ianuarie 1926, cu Maria Giurgea în rolul principal și George Calboreanu în rolul lui Stroe. Au mai jucat G. Ciprian, I. Pop-Marțian și I. Barbelian. Direcția de scenă i-a aparținut lui V. Enescu. Din prima variantă a piesei, Moșoiu a suprimat 174 de versuri, pentru a face posibilă montarea scenică. În secolele al XIX-lea și al XX-lea, evocarea lui Ștefan cel Mare fusese întâlnită la un număr mare de dramaturgi: G. Asachi, V. Alecsandri, Gh. Baronzzi, A. Xenopol, I. Caragiale, I. Bistrițeanu, B. Delavrancea etc. În acest context, *Striana* lui Moșoiu pare nefiresc plasată istoric, intrarea în scenă a lui Ștefan cel Mare fiind oarecum arbitrară. În piesă, iubirea neîmplinită a personajelor, învăluită într-o aură romantică și căutând să răscolească sensibilitatea spectatorilor, își găsește mai curând locul în lumea basmelor populare decât în cea reală a satului sau a târgului românesc. Soluția unui *carpe diem* răzbate din tiradele personajelor, creând imagini eterate și punând în lumină un soi de vitalism cu iz semănătorist, prea puțin benefic acțiunii dramatice. Autorul găsește cu greu o formulă proprie, lăsându-se ghidat de muzicalitatea frazei poetice, împrumutată probabil de la D. Anghel: „STRIANA: De ce-ați venit aicea, la hanul meu pustiu?/ Sunt hanuri, pe aproape, cu vin mult mai chefliu!/ Berheciul ce-ți dă viață, să-l bei și să-l bei iară, / Dar Nicoreștiul strașnic ce-l vinde-n drum Nicoară? Te 'mbată ca mirosul tulburător de tei.../Aici nu 'mbată vinul, ci 'mbată ochii mei!...“. Atins de-o „dragoste bolnavă și [de-o] patimă târzie“, Stroe se alătură lui Ștefan cel Mare în bătălia de la Soci, purtată împotriva lui Radu cel Frumos în 1471, în care domnitorul moldovean ieșise învingător. Lăudat pentru faptele sale de vitejie, Stroe se aruncă într-o a doua luptă cu oastea lui Radu, măcinat de stări sufletești nedecantate și de aceleași combustii ale iubirii neîmplinite. În final, Stroe își găsește moartea eroică la poarta hanului Strianeii. O aceeași suferință interioară, însoțită când de lamentări și rostiri litanice – întâlnite, de altfel, în creația majorității simboलिștiilor munteni –, când

de un răs cu accente senzuale, este trăită de hangîta îndrăgostită de cel care, avea să afle într-un final, e însuși domnul Moldovei: „Ce farmec fără nume, pe sufletu-mi se lasă.../ Văd seara cum se'mbie cu câmpul de mătasă,/ Cu fire de 'ntuneric tăindu-l în bucăți,/ Și lâng' un fir de iarbă creând singurătăți...“. Aidoma Ioanei d'Arc, Striana intră în luptă fără să cumpănească prea mult, fiindu-i remarcat eroismul de însuși Domnul Țării. În final, răsul hangîtei se preschimbă în plâns, ca semn al unor regrete prea puțin decelabile. Despre *Striana*, autorul va mărturisi într-un articol din 1926, publicat în revista *Rampa*: „Lirismul ei, pe care l-am cultivat din belșug împotriva legilor teatrale, a fost primit de public cu atâta bunăvoință, încât mi-a întărit convingerea, pe care o aveam demult, că formula «teatru» se poate împăca de minune cu poezia. De altfel, nici nu pot concepe ca, atunci când apelezi la ritmul versului și la rimă, să nesocotești ceea ce e esențial“.

Pierde-vară s-a jucat cu succes în stagiunea 1924-1925. În piesă, personajul feminin, Pierde-vară, interpretat pe scena Teatrului Național de Maria Giurgea (pentru care autorul a și scris piesa), nu are defel trăsăturile unei persoane care nu reușește să-și găsească o ocupație, ci ale unei femei nestatornice, incapabile să decidă pentru unul cei doi bărbați iviți în viața sa, soțul, Manoilă, un ratat, ridicol prin pretențiile sale de inventator, și Juan, un tânăr arătos și galant. Realizând eșecul propriului mariaj, Nina părăsește căminul conjugal, atrasă și nu prea de promisiunile amantului. Extrem de fragilă, ea pare pregătită să iubească pe oricine; îi plac discuțiile mondene și se dă în vânt după un cățel și câțiva porumbei. Ea și lumea sa emană un talmeș-balmeș de sentimente și gânduri fugare. Este ceea ce face din *Pierde-vară* „o lucrare nesigură, cețoasă“, cum afirma I.M. Sadoveanu. Întreaga piesă se sprijină pe ezitățile Ninei – adeseori inexplicabile și fără o legătură cu realitatea. Abia în final, trezită parcă la realitate, se decide să o rupă cu trecutul și să plece în provincie pentru a ocupa un post de pedagog într-un pension de fete. Dialogul personajelor se dovedește, până la capăt, un schimb de opinii, prea des anoste, în care interlocutorii par să-și fi pierdut funcția fatică. În epocă, Paul I. Prodan vedea în autorul piesei „un literat fin și un poet liric. Iată pentru

ce comedia d-sale, cu toate neverosimilitățile situațiilor, e scrisă într-un dialog plăcut, cu pasagii delicate în care se întrezărește sufletul plin de sensibilitate al autorului“.

Teatrului Cărbuș, al lui Constantin Tănase, îi este oferit, în 1926, scenariul revistei *Este, dar s-a isprăvit!*. Pentru aceeași Companie, Moșoiu scrie alte texte de varieteu împreună cu Mircea Dem. Rădulescu: *Sus cortina, Rabdă inimă și taci, Colac peste pupăză, Când își vâra dracul coada* (la realizarea acestuia din urmă, alăturându-se și C. Solomonescu); *Merge strună*, în regia lui G. Timică, s-a jucat pe scena Teatrului de operetă Leonard. Câteva traduceri din repertoriul universal se păstrează în manuscris la Teatrul Național din București.

În teatrul său, Moșoiu a căutat să conserve elementul liric și feeria ca surse ale unor tensiuni interioare. Absența dramaticului pare asumată, autorul căutând mai curând să creeze cadrul unor *reverii teatrale*. Din acest motiv, subiectele pieselor sale ne par astăzi banale, în timp ce conflicte dezvăluie frământări sufletești evanescente.

Opera teatrală: *O toamnă*, poem dramatic într-un act, Paris, 1912; *O noapte la Mircești*, fantezie în versuri într-un act și un prolog (în colaborare cu Mircea Dem. Rădulescu), București, 1920; *Prin jertfă, la Unire!...*, poem dramatic în versuri, într-un act, 1921; *Jocul apelor*, comedie în 3 acte, București, Casa Școalelor, 1921; *Pagini alese*, antologie făcută de Corneliu Moldovanu, București, 1923; *Pierde-Vară*, comedie în trei acte, București, 1924; *Striana*, comedie eroică într-un act și două tablouri, în versuri, București, 1926.

Traduceri teatrale: Racine, *Britanicus*, București, [1927]; *Dănuitorii* de Molière și Ch. Muller, după romanul lui Paul Reboux, mss., Teatrul Național din București, 1919; *Mizantropul* de Molière, mss., Teatrul Național din București, [?] etc.

Referințe bibliografice: O. Densușianu, „Sufletul grădinei“, în *Viața nouă*, XV, 1920, nr. 7-8; C. Moldovanu, în A. Moșoiu, *Pagini alese*, 1923; I.M. Sadoveanu, „Pierde-vară, comedie în trei acte de dl Alfred Moșoiu“, în *Gândirea*, nr. 2, 1924, p. 62; Styx [N.D. Cocea], „Piese originale la Teatrul

Național. Ce ne spune dl Alfred Moșoiu despre «Pierde-vară» [Interviu], în *Rampa*, nr. 2091, 1924, p. 4; E. Lovinescu, *Istoria literaturii romane contemporane*, vol. III: *Evoluția poeziei lirice*, București, 1927, p. 262, vol. IV., p. 240; P.I. Prodan, *Teatrul românesc contemporan*, București, 1927, pp. 171-178; I. Pillat, *Antologia poezilor de azi*, vol. 2, 1928, pp. 59-60; C. Șăineanu, *Noi recenzii (1926-1929)*, București, 1930; T.M. Sandu, în *Ion Maiorescu: Revista elevilor Liceului „Carol I” Craiova*, nr. 7-8, 1932, pp. 86-87; V. Șt. Șuluțiu, „Alfred Moșoiu. Doi ani de la moartea poetului”, în *Prometeu*, nr. 5-6, 1934, pp. 25-26; C.V. Gheorghiu, „Alfred Moșoiu: un poet uitat”, în *România literară*, nr. 25, 1939, pp. 12-13; C. I. Murgescu, „Racine în românește”, în *Universul literar*, 1939, nr. 17; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, p. 750; L., în *Adevărul*, nr. 46, 1942, p. 5; Perpessicius, *Opere*, vol. II: *Mențiuni critice*, București, 1967, pp. 400-402; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970, pp. 355-357; T. Vianu, *Opere*, vol. III: *Sinteze*, 1973, pp. 509-510; N. Oprea, I. Petrulias, Gh. Hîncu, *Cultura, știința și arta în județul Galați*, 1973, p. 185; I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. V: *Teatrul românesc în perioada 1913-1925*, București, 1974, *passim*; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la începuturi până azi*, 1981; V. Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, 1979, p. 99; L. Rebreanu, *Opere*, vol. XIV: *Cronici dramatice (1921-1943)*, 1989, pp. 144-146; I. Petrulias, „Cărturari gălățeni: Carol Drimer; Alfred Moșoiu”, în *Viața liberă*, nr. 2032, 1996, p. 5; A. Sasu, M. Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, 1996, pp. 375-380; R. Zafiu, „Moșoiu, Alfred”, în M. Zăciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, vol. 3: *M-Q*, 2001, pp. 295-296; M. Croitoru, *1700 de ani de poezie religioasă*, vol. 1, 2003, p. 224; Ș.N. Ionescu, *Dicționarul panoramic al personalităților din România*, 2006, p. 273; R. Zafiu, „Moșoiu, Alfred”, în *Dicționarul biografic al literaturii române*, Pitești, 2006, p. 148; V. Guruianu, „Scriitori gălățeni nominalizați în Dicționarul general al literaturii române”, în *Dunărea de Jos*, nr. 86, 2009, p. 48; D. Micu, „Moșoiu, Alfred”, în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. 5: *M-O*, 2019, pp. 579-580.

Tiberius Vasiniuc

LISTA AUTORILOR

Tarik ABOU SOUGHAIRE – Cercetător științific II dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: tarekamine64@yahoo.com

Ioan ARDELEAN – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: ioan.ardelean2@gmail.com

Raluca BLAGA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: raluca.balan@yahoo.com

Adriana BOANTĂ – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: adriana.artdesign@gmail.com

Minodora CODARCEA – doctorandă, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: minocod@yahoo.com

Sorin CRIȘAN – prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: si_crisan@yahoo.com

Irina IONESCU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: ihrin24@gmail.com

Cătălina MIHĂILĂ – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: mihaila_catalina2000@yahoo.com

Anca-Daniela MIHUȚ – prof. univ. dr. habil., Departamentul Canto și Artele spectacolului, Academia Națională de muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca. Email: ancamihuț@yahoo.com

Sabin PAȘCAN – doctorand, Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade” din Târgu Mureș. Email: pascan_sabin2000@yahoo.com

Dana POCEA – doctorand, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: danacocora2014@gmail.com

Sabin SABADOS – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: sabin_sabados@yahoo.com

Tiberius VASINIUC – Cercetător științific II dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Email: tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro

În teatru, tăcerea reprezintă pentru cei mai mulți creatori o provocare, fiind un instrument al reflectării și al introspecției, al contemplării și al cunoașterii (cum ar afirma Blaise Pascal), dar și un mijloc de a crea tensiune, de a marca momentul de climax al unei scene. În teatru, liniștea e creatoare și nu presupune nicio clipă negarea discursului, ci o însoțire a logoului. Tăcerea nu se vrea a fi nici un indice al *nimicului* sau al *lipsei*, al absenței oricărei cauze sau al vacuității, ca în cotidian. Ea marchează pauzele dintre cuvinte, dintre replici, și dobândește o funcție sintactică, pentru a face dialogul inteligibil și veridic, încărcându-l astfel cu semnificație. Tăcerea ne oprește din agitație, din mișcarea haotică, browniană, dându-ne răgaz să ghicim rostul a ceea ce (ni) se întâmplă, eliberând vocea conștiinței. Fără tăcerea dintre cuvinte, am fi martorii unui iureș de sunete lipsite de noimă. *Tăcerea nu tace*, ea ne spune câte ceva despre lumea în care trăim, despre cea reprezentată, reinventată în fața spectatorilor. Ea ne leagă de trecutul propriu și de cel al istoriei înfățișate, pentru a trimite semnale spre un viitor pe care abia îl intuim.